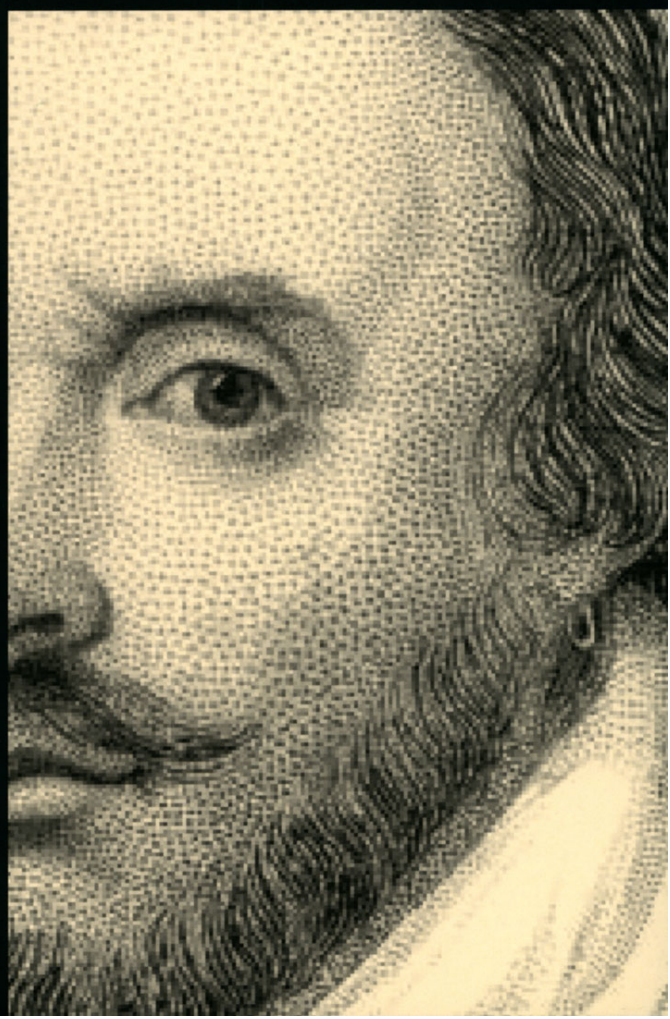
Ángel-Luis Pujante

Antonio Machado Libros

SHAKESPEARE LLEGA A ESPAÑA

ILUSTRACIÓN Y ROMANTICISMO

PENSAMIENTO



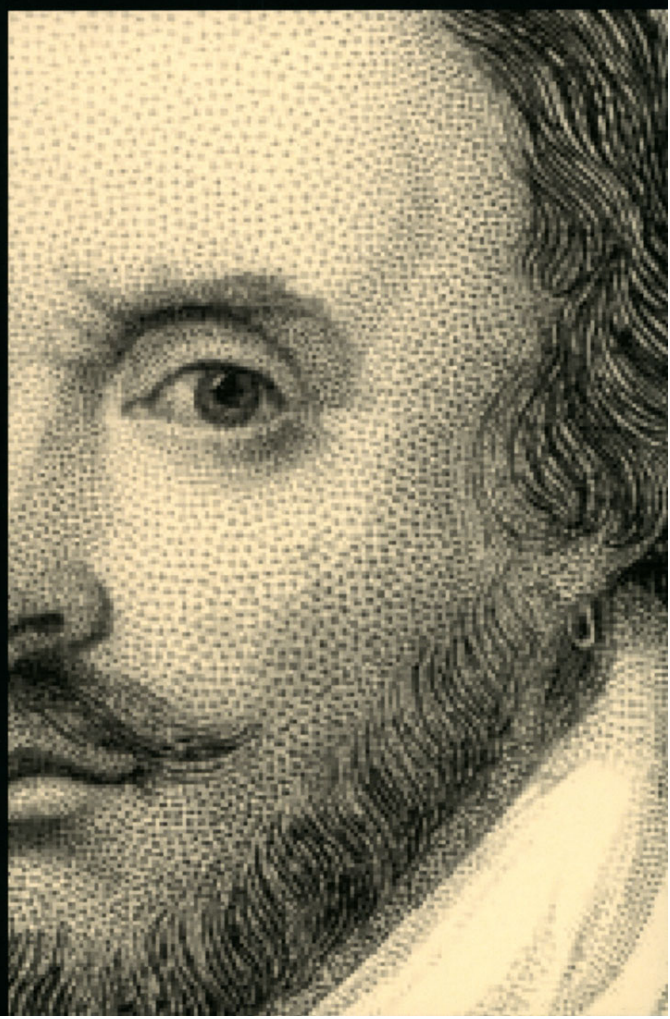
Ángel-Luis Pujante

Antonio Machado Libros

SHAKESPEARE LLEGA A ESPAÑA

ILUSTRACIÓN Y ROMANTICISMO

PENSAMIENTO



Ángel-Luis Pujante

SHAKESPEARE LLEGA A ESPAÑA

Ilustración y Romanticismo

EDITA A. Machado Libros

Labradores, 5. 28660 Boadilla del Monte (Madrid)

machadolibros@machadolibros.com • www.machadolibros.com

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni total ni parcialmente, incluido el diseño de cubierta, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro sin el permiso previo, por escrito, de la editorial. Asimismo, no se podrá reproducir ninguna de sus ilustraciones sin contar con los permisos oportunos.

El presente estudio forma parte del proyecto de investigación FFI2014-53587-P,

subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Con el apoyo del grupo de investigación “Shakespeare y la literatura isabelina”

de la Universidad de Murcia

© Ángel-Luis Pujante

© de la presente edición: Machado Grupo de Distribución, S.L.

REALIZACIÓN: A. Machado Libros

ISBN: 978-84-9114-295-9

Índice

1. Nota preliminar

2. Introducción

3. Primeras ediciones: Valladolid y la Inquisición

4. Nifo, Voltaire y los ingleses

5. La aduana francesa: el Hamleto

6. Shakespeare, Voltaire y los jesuitas desterrados

7. La prensa habla de Shakespeare. 1782-1797

8. Moratín, su Hamlet y otros

9. Las Lecciones de Hugh Blair

10. Siglo XIX. La crítica de la primera década

11. Otelo y la “otelomanía”

12. Llegan Romeos

13. Macbeth, Macbet, Macbé

14. Mora, Böhl de Faber, Schlegel

15. Los expatriados y su descubrimiento de Shakespeare (I)

16. Los expatriados (II): El caso de Blanco White

17. Ricardo III y Los hijos de Eduardo. El “justo medio” y lo romántico

18. Macbeth, 1838: la frustración de un Shakespeare “auténtico”

19. Shakespeare y el eclecticismo crítico

1

Nota preliminar

El interés por la presencia de Shakespeare en la cultura española no es nuevo. Lo manifestó por vez primera Daniel López en su "Shakespeare en España" (1882-1883), que abarca desde las primeras traducciones de su obra hasta las representaciones de 1838. Le siguió el estudio más extenso Shakespeare en España (1918), con el que Eduardo Juliá respondió a la iniciativa de Real Academia de premiar la mejor monografía sobre el tema. Dos años después apareció, con el mismo título, otro semejante, de Ricardo Ruppert. Mientras tanto, Alfons o Alfonso Par –usó ambas formas– , un industrial catalán apasionado de Wagner y Shakespeare, fue reuniendo durante tres décadas documentación española sobre el dramaturgo, que culminó en su Shakespeare en la literatura española (1935) y Representaciones shakespearianas en España (1936 y 1939). Quienes venimos estudiando la presencia de Shakespeare en España estamos en deuda con estos trabajos. Al mismo tiempo, nuestro interés en este campo, renovado vigorosamente desde la última década del siglo pasado, nos ha llevado a corregir errores y lagunas en estos estudios, reexaminar y ampliar la documentación pertinente y ofrecer nuevas percepciones.

Mi labor sobre el tema se ha plasmado en diversos artículos, bastantes de ellos escritos en inglés y recogidos en publicaciones nacionales y extranjeras, y como coeditor de Shakespeare en España. Textos 1764-1916 (2007) y de Shakespeare en España. Bibliografía anotada bilingüe (2014). El siguiente paso debía ser un estudio actualizado de los hechos y problemas que han venido rodeando la presencia de Shakespeare en España desde su etapa inicial en el siglo XVIII hasta el Romanticismo, en que finalmente se acepta su obra después de varias décadas de rechazos, suspicacias y debates. A veces la importancia de Shakespeare en nuestros días nos hace olvidar que su llegada a la mayoría de los países europeos,

entre ellos España, fue tardía y controvertida, que la controversia fue compleja y que, por tanto, merece ser estudiada con detalle y detenimiento para, al menos, aclarar y, en su caso, revelar los diversos errores y confusiones en que a veces se ha incurrido.

Decía Claudio Guillén que el comparatista es quien se atreve a molestar no pocas, sino muchas veces a colegas y amigos. Si este no es un trabajo de Literatura Comparada, sí que es interdisciplinar, y lo es en un mundo cultural cada vez más parcelado en el que se pueden cometer errores si uno no se atreve a causar esas molestias. Por una parte, el desarrollo de la primera recepción española de Shakespeare en el contexto de nuestra cultura exige contar con conocimientos, a veces muy especializados, de la historia política, literaria y cultural de la España de esos años. Por otra, y como se irá viendo, esta recepción no se produce aisladamente, sino en el marco de su recepción europea, lo que significa que muchas de sus manifestaciones están relacionadas de uno u otro modo, expresa o tácitamente, con otras de índole teatral, literaria o histórica que se originan o debaten en países como Inglaterra, Francia, Alemania o Italia –incluyendo los escritos de españoles que se publican en algunos de estos países–. En ambos casos podrá contarse con bibliografía más o menos conocida, pero esta no siempre nos aclara los problemas y dudas que se nos plantean o nos planteamos y que nos hacen recurrir a esos colegas o amigos. Por otro lado, la abundancia y complejidad de detalles y curiosidades que rodearon la llegada de Shakespeare aconseja un tratamiento selectivo. En algunos capítulos no se puede prescindir de pormenores o curiosidades que son reveladores y necesarios, pero tampoco conviene prodigarse ni perderse en otros muchos que, aun siendo interesantes, no son pertinentes y pueden distraer de la atención a los hechos y problemas centrales.

En consecuencia, he procurado que lo esencial de los temas quede tratado en el cuerpo principal del libro, mientras que lo accesorio –especialmente los detalles, curiosidades u observaciones adicionales menos pertinentes– se recoja en las notas al final. En estas figuran los datos bibliográficos, completos en la primera mención de una obra y abreviados en las siguientes referencias; el índice de nombres y títulos que cierra la edición permite la localización de todas ellas. En cuanto a las citas de obras extranjeras, y salvo que sean de otros

traductores, las he trasladado al español para su lectura en el cuerpo principal –los textos originales pueden consultarse en las respectivas notas–. Con excepciones, he actualizado la ortografía de los textos en sus distintos idiomas. También con alguna excepción, las citas en inglés de obras de Shakespeare se atienen a la edición de The Complete Works, de Stanley Wells y Gary Taylor (Oxford: Oxford University Press, 1988), y sus traducciones castellanas, generalmente mías, proceden de mi edición de su Teatro Completo: Tragedias (Madrid: Espasa, 2010); Comedias y tragicomedias (Madrid: Espasa, 2012), y Dramas históricos (Madrid: Espasa, 2015).

Son muchas las personas que me han venido ayudando de diversas formas en la elaboración de este estudio y a quienes debo mi más sincero agradecimiento. De todas ellas quisiera destacar a Isabelle Schwartz-Gastine, José Antonio Ahijado, Dídac Pujol, Ana Peñas, Fernando Durán, Eduardo Varela, Cristina Pina, Guadalupe Soria y Ana Isabel Ballesteros, que no han escatimado tiempo ni esfuerzos en sus respuestas a mis dudas y preguntas. Asimismo, extiendo mi gratitud a instituciones como la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, el Institut del Teatre de Barcelona y el Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad de Murcia. Y no debe faltar una mención de reconocimiento a la British Library, la Biblioteca Nacional de Francia, la Bayerische Staatsbibliothek o la Österreichische Nationalbibliothek, cuyos repertorios bibliográficos y fondos digitalizados han sido una ayuda inestimable en la preparación de este trabajo.

2

Introducción

The remarkable thing about Shakespeare is that he is really very good –in spite of all the people who say he is very good.

Robert Graves

En 1838, el escritor José Somoza y Muñoz imaginó a Shakespeare y Cervantes en una conversación "del otro mundo", en la que debatían sus semejanzas y diferencias y se disputaban sus méritos, hasta ser interrumpidos por Ramón de la Cruz, quien les aseguraba que no tenían motivo para discutir y que podían darse por contentos con la gloria que les había tocado. Somoza daba por supuesto que, al igual que Cervantes, Shakespeare estaba entronizado en "la eternidad" y que así lo verían sus lectores. En nuestro tiempo la obra de Shakespeare está bien asentada en la cultura española, pero su llegada a España en el siglo XVIII estuvo envuelta en más sombras que luces.

Ya en los siglos XVII y XVIII entraron en nuestro país ediciones inglesas de sus obras, que, sin embargo, no tuvieron el menor efecto cultural. Después, la primera nota crítica sobre él, de 1764, mostraría que Shakespeare no llegó a España directamente desde Inglaterra, sino a través de Francia como el monstruo descubierto y creado por Voltaire, y trayendo consigo la controversia clasicista sobre sus vicios y virtudes. Como en el resto de Europa, el debate invitaba a tomar partido, y en España lo tomaron y mantuvieron durante varias décadas la mayoría de quienes escribieron sobre Shakespeare.

Ahora bien, el descubrimiento de Shakespeare en el Siglo de las Luces entrañaba una paradoja. El espíritu de curiosidad intelectual, científica y humanística de la época llevaba a interesarse por otros países y culturas, pero la poética clasicista francesa impedía aceptar plenamente lo extranjero si no se ajustaba a sus reglas y convenciones. Así Shakespeare llegó a ser un fenómeno literario que fascinaba y molestaba: seducían el vigor y la fecundidad de su genio; contrariaban su falta de gusto, su mezcla de lo trágico y lo cómico, de lo noble y lo plebeyo. Aunque con una actitud distinta, la propia crítica inglesa tampoco le ahorraba reproches: en 1725 Alexander Pope elogiaba al dramaturgo, pero afirmaba que sus defectos eran tan grandes como sus méritos. Cuarenta años después, Samuel Johnson criticaba sus tramas y su lenguaje, pero admitía que Shakespeare ya podía asumir la dignidad de un clásico y aspirar al privilegio de la fama establecida.

Es lo que temían los clasicistas franceses. Voltaire lamentó haberlo dado a conocer a sus compatriotas y no dejó de compararlo desfavorablemente con dramaturgos clásicos franceses como Corneille o Racine. En España no escasearían tales comparaciones, pero tomarían otro sesgo: el debate volteriano sobre Shakespeare se utilizaría en buena parte para incorporarlo al que enfrentaba a los clasicistas, partidarios del drama clásico francés, con los tradicionalistas, defensores del teatro áureo español. Como escritor para una escena popular como la isabelina, Shakespeare era equiparable a Lope de Vega o Calderón, y, al igual que ellos, incompatible con dramaturgos de un teatro aristocrático como el neoclásico francés. Para decirlo con otras palabras: al menos en las primeras décadas de su presencia en España, la obra de Shakespeare no interesó por sí misma, sino como parte de un debate francés incorporado a una controversia española.

En cualquier caso, el gradual retroceso del Neoclasicismo fue haciendo más favorable la aceptación de Shakespeare, y la llegada del Romanticismo confirmaría una inversión en los términos de la controversia: si para los clasicistas Shakespeare adolecía de numerosos defectos para tan pocas cualidades, para los prerrománticos y románticos sus numerosas cualidades le redimían de sus posibles defectos. Además, en Alemania e Inglaterra, figuras como August Wilhelm Schlegel o Samuel Taylor Coleridge

explicarían el movimiento romántico y la obra de Shakespeare según un marco de conceptos que hundiría en la inoperancia la disputa volteriana. Al final, la poética de las reglas cedería a la poética del genio, y Shakespeare estaría en el centro de los debates y transformaciones que llevaron del Neoclasicismo al Romanticismo, y con él a una abierta aceptación de su obra.

Ahora bien, los cambios no fueron rápidos. Ciertamente, en Francia se había creado una anglomanía que obró a favor de Shakespeare, y no faltaron tendencias que propiciaron la primera traducción francesa de su teatro completo (1776-1783) –una versión muy de su época que al menos daba a sus lectores una idea del dramaturgo–. Entre tanto, crítica y público se iban haciendo más receptivos a su obra. Sin embargo, el mundo de la escena era otra cosa: si Shakespeare subía a las tablas, tenía que hacerlo en adaptaciones neoclásicas que se apartaban de los originales y se sometían a las reglas clasicistas. Y el teatro romántico francés no logró frenar del todo esta práctica, que continuó hasta mediados del siglo XIX.

En España no hubo tal anglomanía, ni tampoco una traducción completa de sus obras en aquellos años; tan solo la de Hamlet, de Leandro Fernández de Moratín (1798) –el teatro completo de Shakespeare no se tradujo al español hasta bastantes años después–. En cuanto a representaciones, la escena española se atuvo a los usos de Francia y, desde el Hamleto (1772), sus dramas se estuvieron representando en adaptaciones neoclásicas, la gran mayoría francesas. Respecto a las opiniones sobre Shakespeare de escritores y críticos del siglo XVIII, buena parte de ellos lo juzgaban desde una óptica clasicista y eran, por tanto, contrarios a su obra. Tal vez no lo fuera un Cadalso, aunque tampoco sería muy útil a los lectores su referencia a los dramas de Shakespeare como “lúgubres, fúnebres, sangrientos, llenos de spleen y cargados de los densos vapores del Támesis y de las negras partículas del carbón de piedra” –como tampoco serviría de mucho que años más tarde un influyente ensayo francés favorable a Shakespeare explicase sus tragedias como productos de “las brumas y el spleen ” de su país–. En cambio, los opuestos a Shakespeare lo juzgaban tajantemente según las reglas neoclásicas y sin rodeos ni vaguedades retóricas. El jesuita Juan Andrés, que lo citaba en inglés, criticaba la idolatría de que estaba siendo objeto por parte de “aquellos mismos que nunca le

han leído o que, aun leyéndole, no están en estado de entender su lenguaje" –una práctica en la que incurrían igualmente los clasicistas que hablaban de él de oídas y que perdura hasta nuestros días–. Juan Andrés desgranaba los defectos que a su juicio empañaban las obras de Shakespeare, negándose a ver en ellas las bellezas que otros elogiaban. Y añadía: "… aun cuando realmente las hubiese, no tengo por oportuno, ni juzgo bien empleado el trabajo de buscarlas en medio de tantas inmundicias". No le fue muy a la zaga el neoclásico Moratín, que tradujo a Shakespeare con "la admiración de un enemigo". Frente a tales juicios harían de contrapeso opiniones bien distintas y más razonadas, en especial las de críticos extranjeros y las lecciones de Hugh Blair, traducidas, respectivamente, en la prensa y en ediciones españolas.

En los primeros años del siglo XIX no abundaron los escritos sobre Shakespeare. La mayoría de ellos eran breves y continuaban el debate iniciado en el siglo anterior sobre sus vicios y virtudes. Después, la invasión francesa, sus efectos y el primer reinado absolutista de Fernando VII explican el silencio de la crítica sobre el dramaturgo que se observa entre 1808 y 1817. Con todo, fue en esos años cuando se representaron por vez primera dramas como Otelo, Romeo y Julieta y Macbeth, aunque siempre traducidos de adaptaciones neoclásicas, algunos de los cuales se repondrían en las décadas siguientes. Como en Francia y otros países europeos, no se trataba de una opción teatral que se ofreciera al espectador, sino de la única forma de "Shakespeare" representable por entonces.

Sin duda, tales adaptaciones eran periféricas en tanto que derivadas de los dramas originales ingleses, pero en la historia teatral europea su presencia fue central. Paradójicamente contribuyeron a difundir el nombre y la obra de Shakespeare. Jean- François Ducis, su mayor refundidor francés, decía que adaptaba sus tragedias "a la francesa" para aumentar la fama de su autor y estimular el conocimiento de su obra. Pues bien, cuando en 1828 se repuso en Madrid el Romeo y Julieta neoclásico traducido de Ducis, los periódicos lo anunciaron como obra "del inmortal Shakespeare". Algo parecido ocurrió con Otelo, igualmente basado en el de Ducis: estuvo representándose entre 1802 y 1844, y en torno a él se creó una "otelomanía" en la que participaron obras afines como la ópera homónima de Rossini, la comedia Shakespeare enamorado –en la que el dramaturgo

aparece como personaje teatral escribiendo Otelo – y Caliche o la parodia de Otelo. Como veremos, la identificación entre este Otelo neoclásico y el original inglés fue tal que el primero acabaría siendo "de Shakespeare".

Conviene recordar que, entre 1660 y 1838, en la propia Inglaterra se estuvo representando a Shakespeare en textos adaptados, entre los cuales una tragedia como El Rey Lear terminaba con final feliz. Fue en 1838 cuando el actor William Macready decidió prescindir de tales arreglos y volver al texto original shakespeariano. Fue también en 1838 cuando se estrenó en España una obra de Shakespeare traducida directamente del inglés: el Macbeth de José García de Villalta, que no gustó y, por lo visto, disuadió a las compañías españolas de seguir montando Shakespeares "auténticos". De hecho, aun cuando no empleasen adaptaciones neoclásicas, tanto los teatros alemanes como después los franceses evitaron tal autenticidad respecto a Shakespeare, y más respecto a su Macbeth.

Uno de los factores que determinaron el fracaso de este Macbeth fue la pervivencia del clasicismo en parte del mundo del teatro y de la crítica teatral. De manera semejante a Francia, aunque con más retraso y lentitud, el avance del Romanticismo fue inclinando la balanza a favor de Shakespeare, pero aún tendría que superar algunos obstáculos. Así, y en medio de las convulsiones políticas que enfrentaron en España a liberales y conservadores, las ideas literarias de unos y otros llevaron a una paradójica disputa que no se viviría en otros países europeos: conservadores y reaccionarios defendían el Romanticismo –o más bien un aspecto de él–, mientras que liberales como José Joaquín de Mora o Antonio Alcalá Galiano lo combatían aferrándose a los principios clasicistas en los que, como tantos otros, se habían educado. Sin embargo, su exilio en Inglaterra durante la Década Ominosa los abrió al Romanticismo y les descubrió la literatura inglesa, especialmente la obra de Shakespeare. Un célebre expatriado que los precedió, José María Blanco White, explicaría su conversión personal al movimiento romántico y el modo como esta experiencia estuvo indisolublemente unida a su descubrimiento de Shakespeare.

Ya en el Romanticismo, escritores y críticos –algunos sin abjurar

completamente de su clasicismo– mostraron una actitud favorable a Shakespeare que llevaría a comentarios y apreciaciones sobre su obra como no se habían formulado hasta entonces. El fracaso teatral del Macbeth de 1838 mostraría la existencia de los dos bandos, pero otras voces, invocando a Shakespeare, insistían en superar tales posiciones. Recordemos que fue en 1838 cuando José Somoza lo situaba "en la eternidad" junto con Cervantes. Un año después, Alberto Lista –reacio a Shakespeare en 1821– lo consideraba "quizá el [dramaturgo] más profundo que ha existido jamás" y, en 1845, Alcalá Galiano lo proclamaba como "quizá el primer dramático del mundo". En 1881, y en pleno bicentenario de la muerte de Calderón de la Barca, Emilia Pardo Bazán aseguraba que no cabía paralelo entre Calderón y Shakespeare "porque Shakespeare lleva a Calderón muchos codos de altura". Desde entonces, la presencia de Shakespeare en España ha sido cada vez mayor y más vigorosa. En 1984, y en un "referéndum" organizado por cinco diarios y revistas europeos, Shakespeare fue el escritor más votado por los lectores de El País de entre cuarenta autores seleccionados de lengua inglesa, francesa, alemana e italiana. También fue el más votado en las demás publicaciones continentales. Si no antes, hacia finales del siglo pasado podía decirse que Shakespeare era un factor de identidad europea. Y, por si fuera poco, había entrado en la cultura popular y en la fama contemporánea como ningún otro escritor canónico.

Ahora bien, más allá de las alabanzas, las votaciones o las estadísticas favorables, lo que debe importar es el reconocimiento de Shakespeare como un fenómeno cultural de primer orden tras una recepción, entre tibia y hostil, a su llegada en el siglo XVIII. De ahí la importancia de conocer, entender y valorar en su justa medida estas primeras reacciones: los comienzos de tales fenómenos tienen a veces efectos duraderos –manteniéndose o reproduciéndose en forma de adhesión u oposición o bien en nuevos usos y conceptos– y, por tanto, pueden seguir hablándole a nuestra época. Es lo que ocurrió en España con el reconocimiento de Shakespeare hasta llegar a la plétora de estudios, traducciones y representaciones que se le vienen dedicando en nuestros días.

3

Primeras ediciones: Valladolid y la Inquisición

Los temas de este capítulo, aunque marginales en los estudios sobre Shakespeare y su recepción en España, encierran historias de interés que, como veremos, necesitan aclararse y corregirse. La primera, con ribetes de cuento gótico y relato de misterio, se refiere al supuesto hallazgo y posterior desaparición en Valladolid de un ejemplar de la primera edición inglesa de las obras de Shakespeare. La segunda, también vallisoletana, al expurgo de su segunda edición inglesa por parte de la Inquisición.

En efecto, tenemos noticia de que Shakespeare llegó a España en el siglo XVII en sendos ejemplares de las dos primeras ediciones de sus obras. El primero era un "First Folio", es decir, una primera edición en folio, o un primer infolio, de sus comedias, tragedias y dramas históricos, publicado en Londres en 1623. Hacia 1835 se encontraba supuestamente en la Casa del Sol de Valladolid, propiedad de los herederos de don Diego Sarmiento de Acuña, primer conde de Gondomar (1567-1626). El segundo, un "Second Folio" de sus obras dramáticas, impreso en 1632, pertenecía al Colegio de Ingleses de Valladolid. Expurgado por la Inquisición en torno a 1645, fue vendido a un coleccionista norteamericano en 1928. Añadiré igualmente el caso de una edición más moderna de Shakespeare, importada en España en 1742, hasta ahora no localizada y tal vez perdida, de la que sabemos por la curiosa nota del comisario eclesiástico que le dio entrada.

EL MISTERIO DEL INFOLIO DE GONDOMAR

Empecemos por el primer "infolio español" de Shakespeare. Sobre

él hemos escrito españoles y extranjeros, tratando de acotar y explicar los hechos y problemas que lo rodean[1]. Sin embargo, algunos de estos se han pasado por alto recientemente, lo que ha dado pie a otras interpretaciones sobre la existencia de este ejemplar[2]. Excusándome por su complejidad, intentaré aclarar el caso.

Reducida a su mínima expresión, la historia es como sigue: Pascual de Gayangos y Arce (1809-1897), arabista, bibliógrafo e historiador español que residió y trabajó en Inglaterra entre 1837 y 1843, y luego alternativamente entre Madrid y Londres desde 1871 tras profesar como catedrático de árabe en la Universidad de Madrid, afirmó haber visto un ejemplar del primer infolio de Shakespeare en la Casa del Sol de Valladolid hacia 1835. Dice Gayangos que contó verbalmente la historia de este hallazgo en Inglaterra al poco de llegar allí en 1837 y que, unos años después, tras preguntar desde Londres por este ejemplar, se le respondió que había sido destruido. En 1860, atendiendo a una petición de sir Frederic Madden, conservador de manuscritos del Museo Británico, Gayangos le informó de todo ello por carta. Cuenta en esta que pasó por Valladolid hacia 1835 y que, entre otros lugares visitables, fue a la llamada Casa del Sol, antigua residencia del conde de Gondomar, "que fue embajador en Inglaterra en la época de[l rey] Jacobo" –para ser exactos, entre 1613 y 1622–. Y continúa:

La casa solo estaba habitada por un criado viejo que vivía con su familia en la planta baja […] El anciano en cuestión me llevó a un desván donde, según me dijo, había alguna armadura antigua. En efecto, allí encontré algunos yelmos y corazas herrumbrosos colgando de las paredes de una espaciosa habitación sin cristales en las ventanas. En medio de la habitación había esparcidos por el suelo unos quinientos o seiscientos volúmenes en todas las lenguas, principalmente en italiano y español. […] Recuerdo haber cogido entre otros un volumen en folio de las Comedias, Historias y Tragedias de Shakespeare. No recuerdo cuál de las cuatro ediciones en folio era este, pero estoy casi seguro de que no era ni el de 1664 ni el más moderno de 1685; pero recuerdo perfectamente que estaba muy bien conservado, encuadernado en la tradicional piel de

becerro inglesa, y tenía muchas anotaciones en los márgenes, con la particularidad de que en algunos casos había tachaduras a pluma sobre cinco o seis versos. En aquel tiempo no me interesaban mucho los libros, ni me di cuenta de que el volumen que tuve en mis manos podía ser la primera edición de las comedias de Shakespeare. Dos años después de esto fui a Inglaterra y en 1840, creo, conocí al Dr. Wright, quien me presentó a Mr. Hallinelle [Halliwell-Phillipps], a quien le mencioné el hecho.

Añade Gayangos que la biblioteca del conde de Gondomar se había vendido a Carlos IV en 1804 –fue exactamente en 1806–, pero que esos más de quinientos libros que estaban en Valladolid hacia 1835 se habían enviado desde un "castillo de Galicia llamado Gondomar" cuatro o cinco años después de la venta y habían quedado depositados allí. Y concluye:

Cuando en 1840, a ruegos de varios amigos ingleses le escribí a un amigo de Valladolid preguntándole qué había sido de los libros, la respuesta fue que se habían vendido a merceros de la ciudad para envolver sus géneros. Yo mismo visité Valladolid en 1843 de camino a Simancas y, aunque el hombre que me enseñó la casa había muerto, uno de sus hijos me confirmó la lamentable noticia que le habían dado. No quedaba ni una hoja de papel impreso.

La carta de Gayangos permaneció inédita hasta 1985[3]. La primera noticia de este ejemplar la hizo pública en 1876 la revista británica Eclectic Magazine of Foreign Literature, Science and Art en una breve nota de su sección "Foreign Literary Notes". Su primera parte rezaba:

Se busca en España el ejemplar del primer infolio de Shakespeare, encuadernado en seda amarilla y lleno de correcciones y notas en letra de la época, que vio de joven el señor Gayangos en la

biblioteca de un descendiente de Gondomar, aquí embajador de España en aquel tiempo[4].

Como puede verse, la diferencia más significativa entre esta nota y la carta de Gayangos a Madden es que Gayangos da por perdido el valioso ejemplar. En cambio, la nota da a entender que el libro se conserva y anima a buscarlo en España para, seguramente, adquirirlo y llevarlo a Inglaterra[5]. Por tanto, el anuncio del Eclectic Magazine tuvo que basarse en una versión distinta de la que dio Gayangos en su carta.

Ya en el siglo XX se publicaron diversas noticias sobre este ejemplar. En 1902, el crítico sir Sidney Lee informó escuetamente del hallazgo del "señor Gayangos" sin aportar nuevos datos ni declarar su fuente. Años después escribió que Gayangos hizo un "informe" completo y minucioso al respecto, precisando que el libro aún estaba en la Casa del Sol en 1873, según el entonces conde de Gondomar, y que, al morir su abuelo en ese año, los herederos cedieron toda la biblioteca a la familia real española –todo ello sin comunicar de dónde sacó esta errónea información, ya que la biblioteca fue vendida, que no cedida, en 1806–. Más tarde mencionó una vez más el First Folio, añadiendo: "… aunque, si puedo visitar España alguna vez, tengo pistas que podrían llevarme al objetivo deseado"[6]. Después ya no volvió a referirse al libro y, como, por lo visto, no visitó España, ni dio con su objetivo, Lee nos dejó intrigados en cuanto a sus "pistas".

Por si no había suficientes incoherencias en esta historia, en 1918 la escritora Mrs. Humphry Ward (Mary Augusta Ward) aportó en sus memorias una nueva versión, rica en pormenores y tintes novelescos, basada en lo que, según ella, Gayangos le contó de palabra en 1883. Veamos su historia.

Dijo [Gayangos] que, siendo aún joven, en la tercera década del siglo pasado, viajaba por España con destino a Inglaterra […] En su viaje hacia el norte, de Madrid a Burgos, que, desde luego, era en los días anteriores al ferrocarril, paró en Valladolid para pasar la

noche y fue a ver a un conocido suyo, al que acababan de nombrar bibliotecario de una familia aristocrática poseedora de un "palacio" de Valladolid. Encontró a su amigo en la vieja biblioteca de la vieja casa entregado a una labor de destrucción. En el suelo de la larga habitación había un gran brasero en el cual el nuevo bibliotecario estaba quemando una cantidad de lo que él llamaba libros inútiles y misceláneos con vistas a la reordenación de la biblioteca. […] Había en el suelo un montón de libros viejos cuyo turno aún no había llegado. Gayangos cogió uno. Era una edición de las obras de Mr. William Shakespeare, publicado en 1623. Es decir, era un ejemplar del Primer Infolio y, según me aseguró, en excelente estado. Por entonces él no sabía nada de bibliografía shakespeariana. Sin embargo, le sorprendió el nombre de Shakespeare, así como el hecho de que, según una inscripción interna, el libro había pertenecido al Conde de Gondomar, que había vivido en Valladolid y reunido allí una gran biblioteca. […] En especial, Gayangos observó, al pasar las hojas, que los márgenes estaban llenos de notas escritas en letra del siglo XVII. La mera idea de que semejante tesoro fuese a arder salvajemente como papel de desecho bastaría para volver loco a un bibliófilo. A Gayangos se le envió de vuelta a España de inmediato. Pero, ¡ay!, se encontró con una biblioteca barrida y arreglada, sin rastro del volumen que había tenido en sus manos, y a su amigo bibliotecario mirándole con franco malhumor, asombrado de que alguien le fastidiase con preguntas sobre semejante minucia[7].

A primera vista, y a pesar de su aire de cuento gótico, la carta de Gayangos de 1860 parece un relato más templado que el de Mrs. Ward. El mero detalle de que el bibliotecario estuviera quemando libros y lo hiciera en el interior de la biblioteca parece, cuando menos, ridículo. En el episodio del Quijote conocido como "el donoso escrutinio", el ama, simplona pero sensata, insiste en que los libros que vayan a quemarse se tiren al patio o, si no, al corral, pues "allí se hará la hoguera, y no ofenderá el humo"[8] –una precaución que no se le ocurrió tomar a este supuesto pirómano–. En lo que respecta al hallazgo y la suerte de este ejemplar, podría decirse que las dos versiones son precisas en sus detalles y muestran cierta coherencia interna. Sin embargo, las divergencias entre ambas

llevan a la conclusión de que los dos relatos no pueden ser ciertos –acaso ninguno–. Gayangos pudo no ser veraz en su carta a Madden y después en su relato a Mrs. Ward, quien tal vez no fuera precisa en su recuerdo e incluso acabara fantaseando sobre posibles invenciones de Gayangos. En cualquier caso, y en lo que hace a esta segunda versión, no podemos saber cuánto es de Gayangos, ni cuánto de Mrs. Ward. Resumiendo: estamos ante una historia supuestamente acaecida hacia 1835 y contada por carta en 1860 por el propio Gayangos, que se la refirió verbalmente a Mrs. Ward en 1883, quien a su vez escribió lo que recordó de ella unos treinta y cinco años después, posiblemente con añadidos de su propia cosecha. Por tanto, el relato de Mrs. Ward constituye una fuente tardía, de segunda mano y de credibilidad bastante limitada. Será la primera versión, la de Gayangos, la que debamos verificar.

Hasta Mrs. Ward, quienes escribieron sobre este ejemplar no dudaron de su existencia. La primera excepción fue Antonio Pastor, que ocupó la cátedra Cervantes del King's College de Londres desde 1921 hasta 1945, para quien el infolio de Gondomar era "un capítulo chistoso de la erudición del siglo XIX". Pastor hizo este comentario en 1925, añadiendo que en esa ocasión evitaba hablar del "famoso e hipotético infolio de Shakespeare", y que lo haría en otra parte[9]. Por lo visto, murió sin haber explicado su opinión. Sin embargo, no es imposible que la conociese sir Henry Thomas, quien en 1949 escribió sobre este infolio. Tras examinar las observaciones de sir Sidney Lee y los recuerdos de Mrs. Ward, Thomas no creyó probable que Gayangos se hubiera inventado un infolio de Shakespeare, y concluyó: "Un jurado seguramente aceptaría como un hecho el First Folio de Gondomar, aunque los abogados encontrarían materia discutible en las pruebas"[10]. Posiblemente Thomas no habría opinado lo mismo de haber tenido acceso a la carta de Gayangos a Madden, que habría añadido más "materia discutible" al caso. Ahora bien, aunque aceptase la existencia del libro, Thomas no excluía la posibilidad de que no hubiera existido y, por tanto, de que fuese un invento de Gayangos, lo creyese o no probable. En cualquier caso, y para seguir con el símil jurídico de Thomas y examinar la posible invención de este infolio, habría que poner a prueba la veracidad de Gayangos recurriendo a hechos o indicios externos y atendiendo especialmente a tres aspectos de su historia: la propia biblioteca de Gondomar, la actitud de Gayangos y

la utilización de la Casa del Sol hacia 1835.

Teniendo en cuenta que don Diego Sarmiento de Acuña, primer conde de Gondomar, era conocido como un apasionado bibliófilo, que tenía agentes en distintos países europeos que le facilitaban toda clase de libros y que llegó a reunir en su palacio de Valladolid una de las mejores bibliotecas particulares del siglo XVII, no sería improbable que la Casa del Sol hubiera albergado un First Folio de Shakespeare[11]. Se lo habrían enviado desde Inglaterra, ya que su segunda y última embajada en Londres terminó en 1622, un año antes de que se publicase el First Folio. Sin embargo, y como paso a explicar, esta hipótesis carece de base documental.

Por lo pronto, disponemos de amplia información sobre la instalación, ordenación e inventariado de dicha biblioteca en la Casa del Sol desde 1618. Entre ella debe destacarse la correspondencia del conde con sus bibliotecarios a esos efectos, los inventarios de 1623, 1769 y 1775, y los escritos relativos a la negociación y posterior venta de la biblioteca al Palacio Real en 1806. Pues bien, en ninguno de los inventarios figura ningún infolio de Shakespeare y, aunque en las primeras cartas de los bibliotecarios se habla a veces de libros llegados y por llegar desde Galicia, en una de 25 de mayo de 1619 se confirma la llegada de las últimas "cargas" de libros[12]. Por cierto que esta correspondencia es una pequeña parte de las más de dieciocho mil cartas privadas del conde que se conservan, en las que no hay la menor mención a Shakespeare ni a su infolio[13].

En cuanto a la venta de la biblioteca, esta requirió de una minuciosa tasación, que corrió a cargo de Juan Ramírez Alamanzón, bibliotecario de la Real Biblioteca y de la Academia Española, quien, entre los algo más de 7.600 títulos, no encontró ningún infolio de Shakespeare. Una vez revisados los libros y hechas todas las comprobaciones, toda la biblioteca fue trasladada a Madrid, habiéndose llevado "hasta el más mínimo manuscrito" y no quedando en Valladolid "libro alguno ni papel"[14]. En cuanto a la explicación de Gayangos de que esos quinientos o más libros que dijo haber visto en Valladolid –entre ellos el infolio– habían sido enviados desde el pazo de Gondomar en Galicia hacia 1811, en la historia de este pazo tampoco hay constancia documental de

semejante envío después de la venta de la biblioteca al Palacio Real en 1806[15].

Añadamos ahora una doble información, cuando menos llamativa, sobre la suerte de esta biblioteca. En 1833, diecisiete años después de su venta, Richard Ford visitó Valladolid y, en su Handbook for Travellers in Spain (1845), escribió entre otras cosas sobre la Casa del Sol: "Su biblioteca era una de las mejores de España, pero lo que dejaron de ella los gusanos lo ha consumido el fuego de los destructores modernos y no queda rastro de ella"[16]. Es decir, que, según él, unos dos años antes de la supuesta visita de Gayangos, de la biblioteca vallisoletana de Gondomar no quedaba nada. Ahora bien, en la tercera edición revisada y ampliada del Handbook (1855), Ford sustituyó esa información por otra bien distinta:

Su biblioteca de 15.000 volúmenes era una de las primeras y mejores que se crearon en España. Contenía la más curiosa literatura inglesa, reunida en Londres en vida de Shakespeare. El Marqués de Malpica, el descendiente, la vendió entera a Carlos IV, pero, como Su Majestad no pagaba –cosas de España–, se retuvieron unos 1600 volúmenes y, al quedar en Valladolid al cuidado del albañil (!) que estaba a cargo de la casa, estos libros pronto desaparecieron[17].

Dejando aparte el exagerado número de libros de esa biblioteca[18], ahora dice Ford que sí habían quedado bastantes de ellos tras su venta y traslado (y no quinientos o seiscientos, sino el triple), retenidos en Valladolid ante el impago del rey (es decir, no enviados desde Galicia). Sin tener en cuenta la primera versión de Ford –falsa en cuanto a la destrucción de la biblioteca–, Eric Rasmussen cita esta segunda, por lo visto para mantener como real el hallazgo de esos libros por parte de Gayangos y, en consecuencia, el del First Folio, con conclusiones que mencionaré más adelante[19]. Pero no, Mr. Ford y Mr. Rasmussen: la venta como tal se efectuó en toda regla. Ciertamente, la cuenta tardó en saldarse, pero fueron hechos como la invasión napoleónica los que retrasaron su pago, según reconoció el propio marqués de Malpica, el entonces conde

de Gondomar, al recordarle la deuda a Fernando VII: "… las ocurrencias que sobrevinieron desde aquel momento, origen de tantos años de desastres para la Familia R[eal] de España y para la nación entera, no permitieron que tuviese efecto el pago…"[20].

Pues bien, comentando esta tercera edición del Handbook de Ford, observa Ian Robertson:

Se echa de ver en esta edición la cantidad de material nuevo que se ha incorporado, resultante, en buena medida, de sus extensas lecturas, pero remitido en muchos casos por sus interlocutores epistolares de España, tal como Pascual de Gayangos, el arabista[21].

Y años más tarde, en su libro sobre Richard Ford, Robertson vuelve a informar sobre esta tercera edición:

Gran parte de la información factual añadida fue aportada por Gayangos y diversos corresponsales, por viajeros que volvían de España y extractadas de las páginas de la fidedigna compilación de Madoz[22].

Que hubiera sido Gayangos quien informó a Ford sobre la biblioteca de Gondomar no tendría nada de extraño. Ambos se conocieron en Inglaterra en 1841 y su especial interés común, la adquisición de libros, los unió en amistad desde entonces, como se puede apreciar además por su correspondencia[23]. Y, si fue Gayangos quien le aportó esa información, el nuevo párrafo de esa tercera edición favorece la versión de este sobre los libros que no fueron trasladados a Madrid con la venta de la biblioteca. Pero, entonces, ¿por qué siete años más tarde le contó a Madden que los libros vinieron de Galicia después de la venta? ¿Sería porque entremedias pudo comprobar que la biblioteca sí se había trasladado entera a Madrid en 1806 y que, por tanto, la explicación del impago del rey

ya no servía? No podemos saberlo, pero lo cierto es que la existencia de esa doble versión añade al caso más incoherencias y, con ellas, más dudas sobre la veracidad de Gayangos.

Pasemos ahora a la actitud de Gayangos ante esos más de quinientos libros antiguos, en su mayoría españoles e italianos, esparcidos por el suelo de un desván. ¿Cómo se explica que quien llegaría a ser uno de los más destacados bibliógrafos españoles de su siglo reaccionase con tal indiferencia, sin hacer nada por salvarlos ni tratar de llevarlos a un lugar más apropiado y sin al menos apuntar alguna de las "muchas anotaciones en los márgenes" que dijo haber visto en el libro? Seguramente él mismo previó la pregunta, ya que, como hemos visto, añadió que en aquel tiempo no le interesaban mucho los libros. Si con ello quiso dar una excusa o una justificación, no pudo ser más desafortunado.

Es cierto que en torno a 1835, cuando solo tenía veintiséis años, Gayangos estaba centrado en los manuscritos árabes y que fue después cuando desarrolló sus amplios conocimientos bibliográficos. También es verdad que entre 1833 y 1837 estuvo trabajando en el Ministerio de Estado como traductor y oficial segundo de Interpretación de Lenguas[24]. Sin embargo, este empleo no le impidió desarrollar otras actividades netamente bibliográficas. En efecto, durante aquellos años estuvo visitando bibliotecas como las de El Escorial y Toledo, donde buscó y adquirió libros, y con el mismo propósito fue después a Burgos, donde incluso "trató de la adquisición de la biblioteca del venerable de la Cartuja"[25]. Es más, en 1834, un año después de la muerte de Fernando VII y del fin de su reinado absolutista, Gayangos publicó en la Westminster Review un artículo en el que informaba de manuscritos árabes y de las más importantes bibliotecas de España, ponderando algunas de sus joyas bibliográficas y confiando en que el nuevo gobierno trasladase a Madrid los valiosos volúmenes de la biblioteca de El Escorial para que los estudiosos de todos los países pudieran tener acceso a ellos[26]. No podrá negarse que este artículo revelaba no solo a un joven arabista profesionalmente preocupado, sino también a un humanista de amplia cultura y a un ferviente bibliógrafo.

Es más, en agosto de 1837, estando a punto de embarcar para Inglaterra, fue a despedirle su amigo Serafín Estébanez Calderón,

“sin que Gayangos y Estébanez olvidasen entre tanto ni un momento sus amores bibliográficos”[27]. Por tanto, si pasó por Valladolid y vio en la Casa del Sol esos más de quinientos volúmenes antiguos españoles e italianos de gran valor –y entre ellos un First Folio de Shakespeare–, ¿por qué explicó su indiferencia ante ese hallazgo diciendo que en aquellos años no le interesaban mucho los libros, cuando la verdad es que le interesaban, y mucho?

Ahora bien, como hemos visto, Gayangos dijo haber informado de este First Folio en Inglaterra: según su carta, se lo comunicó a James Halliwell-Phillipps, coleccionista de libros y manuscritos, y, según el relato de Mrs. Ward, a este y a su suegro, el también coleccionista de libros sir Thomas Phillipps. Ello explicaría que en 1860 sir Frederic Madden le pidiera información directa al respecto y que en 1876 el Eclectic Magazine diera la noticia del hallazgo y animase a buscar el ejemplar. Por tanto, podemos suponer que la historia de Gayangos estaría circulando entre los diversos bibliógrafos, bibliófilos, hispanófilos y personalidades culturales con las que sabemos que estuvo relacionado, tanto a su llegada a Inglaterra como en años posteriores. Sin embargo, y salvo la carta a Madden, el infolio de Gondomar no aparece mencionado por ninguna de las dos partes en la correspondencia entre Gayangos y ellos[28]. Es más, cuando parece que tiene una oportunidad para mencionarlo, no lo hace.

En efecto, el bibliófilo inglés Frederic William Cosens creía que, entre la correspondencia del conde de Gondomar, “se hallarían acaso noticias de William Shakespeare y otros ingenios de la corte de Jacobo”. Haciéndose eco de esta suposición, Gayangos le respondió a Cosens en su propia edición de varias cartas del conde que no había encontrado en ellas lo que él y otros buscaban[29] –y, por lo visto, seguían buscando en 1876, según continuaba la nota del Eclectic Magazine: “Se buscan también todas las cartas de ese embajador (si las hubiera) que mencionen la literatura y el teatro de esa época”[30]–. Por tanto, de que el conde de Gondomar hubiera adquirido un First Folio de Shakespeare que él llegó a ver, Gayangos no dice en su edición ni una palabra. Además, tampoco hay la menor noticia de ello en su abundante correspondencia con otros eruditos españoles[31], algunos de los cuales eran buenos amigos

suyos, por lo que su presunta experiencia vallisoletana es una historia contada solamente en Inglaterra. Este silencio es más sospechoso si recordamos que los más de esos quinientos libros antiguos supuestamente encontrados en la Casa del Sol eran españoles e italianos.

Por último, volvamos con Richard Ford y su Handbook. Ya hemos visto que en la tercera edición cambió sustancialmente la información sobre la biblioteca de Gondomar que había ofrecido en la primera. Lo que no cambió fue el contenido inicial del párrafo, manteniendo así un hecho que estimo concluyente: "La Casa del Sol … ahora un cuartel de reclutas…"[32]. Veamos: Ford tuvo que llegar a Valladolid el 30 de junio o el 1 de julio de 1832[33]. Tanto si visitó la Casa en persona como si no, su información es correcta: el uso de este palacio como cuartel –aunque no exactamente de reclutas– se ve confirmado por el archivo del marqués de Malpica –el entonces conde de Gondomar– y por otros testimonios[34]. Por tanto, aunque haya discrepancia en cuanto a los usos del palacio como cuartel, los documentos confirman que la Casa del Sol se estuvo utilizando como tal en esos años. Sin embargo, Gayangos no menciona este hecho cuando narra su primera visita a Valladolid hacia 1835 o la segunda en 1843, sino que habla de la Casa como de un palacio abandonado a cargo de un viejo criado en la primera y del hijo de este en la segunda. Entonces, ¿qué palacio visitó Gayangos esas dos veces? Y, si no es posible que visitara el de Gondomar –la Casa del Sol–, mal pudo encontrar en ella esos más de quinientos libros antiguos, entre ellos un primer infolio de Shakespeare[35].

Terminaré esta exposición con otro dato sobre Gayangos, su faceta de bibliopirata, que, en mi opinión, se ha usado erróneamente en este caso. Justas o injustas, las acusaciones empezaron en vida del bibliógrafo y, un siglo después, se le imputó haber estado saqueando la biblioteca de la Academia de la Historia[36]. Además, se ha demostrado que parte del material bibliográfico de Gondomar llegó a la Biblioteca Nacional con la compra de la biblioteca privada de Gayangos a finales del siglo XIX: así, el manuscrito del Viaje de Turquía propiedad de Gondomar, llevado a la Biblioteca Real en 1806 con toda la biblioteca de este, estaba en manos de Gayangos[37]. Apoyándose en estos hechos y en algunos de los antes expuestos, Rasmussen se pregunta si es excesivo insinuar que Gayangos robó el

infolio de Gondomar y luego se inventó su destrucción. No, no lo es mientras la insinuación tenga base suficiente[38]. Pero si lo robó y el libro no apareció en su biblioteca, se supone que lo robó para venderlo y, si lo vendió, su mayor precaución habría sido silenciar el hallazgo y la venta. Sin embargo, difundió el hallazgo en cuanto llegó a Inglaterra y también en años posteriores. Por otro lado, su faceta de bibliopirata no significa que actuara como tal en este caso; lo que sí hace es dañar su reputación y hacerle menos veraz y fiable. Sea como sea, no tenemos el menor indicio concreto de que robara este infolio. Por otro lado, si un solo dato ficticio puede convertir en ficción una historia real, el relato de Gayangos no solo suscita serias dudas en algunos aspectos, sino que, en otros, se apoya en claras falsedades: la de esos más de quinientos volúmenes retenidos en la Casa del Sol tras la venta de la biblioteca, la de su escaso interés por los libros hacia 1835 y, sobre todo, la de haber visitado un palacio de Valladolid en estado de abandono, al cuidado de un criado viejo y de su hijo, que en realidad se estaba usando como cuartel. Volviendo al símil jurídico de sir Henry Thomas, los hechos externos y las contradicciones internas del caso aportan más que suficiente "materia discutible" para concluir que en ellos se trasluce un libro fantasma. Y, evidentemente, un libro fantasma no puede robarse.

Ya en nuestro siglo, en un artículo de 2012, se mencionaba de pasada el infolio de Gondomar, al que se calificaba de "posiblemente apócrifo"[39]. Los dos estudios más recientes sobre el First Folio ni siquiera le dedican una línea, lo que implica que no lo consideran auténtico –uno de ellos versa precisamente sobre los primeros lectores de esta edición de Shakespeare, y otro sobre sus primeros compradores y lectores–[40]. Si, como parece, Gayangos se inventó ese First Folio, habría que preguntarse por qué lo hizo e incluso si su invención pudo tener alguna base real. Como mera hipótesis, aventuro modestamente la explicación que sigue.

Gayangos salió de España en 1837 con la frustración de no haber obtenido la plaza que esperaba, y llegó a Inglaterra sin recursos, ayudado económicamente por su amigo Estébanez Calderón[41]. Al menos en la primera etapa de su residencia en ese país, mostró una actitud antipatriótica, criticando la desprotección en que el gobierno español tenía a los estudios bibliográficos y quejándose de

que se le creyera un charlatán. En cambio, a los cuatro años de su llegada, si no antes, su posición en Inglaterra era desahogada y, sobre todo, allí no solo encontró el apoyo que se le negaba en España, sino también respeto y éxito profesional[42]. Ahora bien, para gozar de esa situación en tan poco tiempo siendo un extranjero joven y desconocido, Gayangos no solo se relacionó con la gente adecuada sino que, sobre todo, tuvo que saber hacerlo; es decir, demostrando o sugiriendo, mediante algún elemento de atracción o de sorpresa, que merecía atención y podía ser útil. A este respecto, es sabido que Gayangos se introdujo en el círculo de Holland House después de llegar a Londres en 1837, quizá por recomendación del dramaturgo y político Francisco Martínez de la Rosa, amigo personal de lord Holland[43]. Su introducción en ese círculo pudo facilitarle el contacto con alguien como el coleccionista James Halliwell-Phillipps, miembro fundador de la Shakespeare Society, a quien, como hemos visto, dijo haberle contado su hallazgo en 1840 –el año en que se fundó esta asociación–. Por tanto, ¿sería excesivo proponer que su historia del infolio de Gondomar, contada en Inglaterra poco después de su llegada, formaba parte de semejante plan? Sea como sea, al final el misterio en torno al infolio de Gondomar acaba siendo el misterio de Gayangos. Como los indicios de sus posibles motivos y contactos son tan exiguos, no nos extrañe que la historia de Gayangos inspire algún día una novela de suspense.

Por otra parte, recordemos que, según Gayangos, en este infolio de Valladolid “en algunos casos había tachaduras a pluma sobre cinco o seis versos”. ¿No sería que el ejemplar que dijo haber visto –o del que le informaron– fue otra edición de las obras de Shakespeare conservada en Valladolid y que él utilizó algunos de sus rasgos para elaborar parte de su historia? Pasemos, pues, a este ejemplar.

* * *

EL INFOLIO EXPURGADO DE VALLADOLID

En efecto, Valladolid ha entrado también en la historia de los infolios de Shakespeare por otro caso, esta vez bien distinto: el libro existió, se conserva y su historia está bien documentada. Era un ejemplar del Second Folio, es decir, de la segunda edición del infolio, publicada en Londres en 1632. Perteneció al St. Alban's College de Valladolid, es decir, al Colegio de San Albano o Real Colegio de Ingleses de esa ciudad, seminario para la formación de sacerdotes católicos ingleses. Formó parte de su biblioteca desde la tercera o cuarta década del siglo XVII hasta 1928, en que fue vendido al coleccionista norteamericano Henry Folger por mil libras esterlinas –equivalentes tal vez a unas 200.000 de ahora– y actualmente se conserva en la Biblioteca Folger Shakespeare de Washington, DC[44]. No es el único infolio shakespeariano adquirido en su día por un colegio de jesuitas: en 2014 apareció en una biblioteca de Saint Omer un First Folio del que no se tenía noticia, procedente del Colegio Jesuita Inglés de esa localidad francesa.

Por razones de idioma y atendiendo a las reglas del Colegio de Valladolid, debemos descartar que la existencia de este volumen permitiera dar a conocer a Shakespeare fuera de sus muros y aportase algún dato sobre una temprana recepción de su obra en España[45]. Sin embargo, conviene dedicarle algunas páginas para repasar los hechos, corregir informaciones erróneas, ampliar alguna otra más exacta y, sobre todo, centrarse en sus mayores puntos de interés.

Lo que distingue a este ejemplar es haber sido objeto de un expurgo por parte de la Inquisición hacia mitad del siglo XVII y presentar algunas notas y acotaciones en sus márgenes. El primer testimonio visible de esta censura es la nota manuscrita que figura al pie de la portada del volumen: "Opus auctoritate Sancti officij permissum et expurgatum eadem auctoritate per Guilielmum Sancheum e Soctte Jesu". En un principio se pensó que el nombre latinizado del censor correspondía a "Guillén Sánchez", pero se le ha podido identificar como el jesuita inglés William Sankey, cuya presencia en Valladolid entre 1641 y 1651 está bien documentada[46]. Por otra parte, y aunque en aquel tiempo hubiera habido en el Colegio de Valladolid algún jesuita español con un conocimiento tan profundo de la lengua inglesa como para acometer tal censura, lo que importa en este caso no es tanto la nacionalidad del censor como la mentalidad

y la actitud de la Iglesia Católica ante la obra de Shakespeare que revela esta intervención. A este respecto se ha observado que quienes asocian especulativamente a Shakespeare con el catolicismo harían bien en considerar que este expurgo es el único testimonio, expresado en su época, de la postura oficial de la Iglesia Católica ante la obra del autor[47]. Por lo demás, y teniendo en cuenta la escasez de primeros lectores que anotasen ejemplares de Shakespeare, este infolio de Valladolid también es único por el alcance de sus pocas, aunque significativas, anotaciones.

El expurgo efectuado se manifiesta en el número de palabras, versos y pasajes tachados y en la eliminación de la obra Medida por medida, que fue totalmente arrancada del libro. Ahora bien, de las treinta y seis obras que integran este volumen, diecinueve han quedado intactas –es decir, más de la mitad–. Por tanto, o el censor tuvo que interrumpir su labor, o no fue sistemático en su desarrollo, o decidió concentrar sus esfuerzos en determinados pasajes u obras. A este respecto, son significativas las tachaduras en expresiones de contenido religioso y eclesiástico: Sankey suprimió palabras o pasajes que podrían deshonrar a miembros o doctrinas de la Iglesia católica, defender los principios de la anglicana o exaltar a dignatarios de esta fe. Así, por ejemplo, en la segunda parte de Enrique VI tachó los veinte versos del segundo acto, escena primera, en los que se ridiculiza el falso milagro de San Albano –precisamente el santo del Colegio de Valladolid–, al que un personaje le atribuye la curación de su ceguera. Pero quizá los expurgos más interesantes sean los operados en El rey Juan y Enrique VIII por lo que tienen de apoyo a la causa protestante frente a la Iglesia de Roma.

Recordemos que algunos defensores de la Reforma en Inglaterra encontraban precedentes de su postura en hechos históricos acaecidos varios siglos antes. En términos más o menos anacrónicos, Shakespeare también dramatiza la resistencia al papa Inocencio III por parte del rey Juan, que reinó en Inglaterra a principios del siglo XIII. Veamos un ejemplo: a la acusación del monarca francés de que el rey Juan blasfema, este le responde defendiendo la independencia de Inglaterra frente a Roma. Obsérvense los versos tachados por Sankey en El rey Juan:

Aunque tú y los reyes cristianos os dejéis

llevar tan burdamente por ese cura intruso

temiendo el anatema que el oro anularía;

aunque por vil dinero e impurezas

compréis corruptas indulgencias a un hombre

que, al venderlas, vende su perdón;

aunque tú y los demás, llevados tan burdamente,

mantengáis estas brujerías con dinero,

yo solo me opondré al papa, sí, yo solo,

y sus amigos serán mis enemigos (3.1)[48].

Ciertamente, Shakespeare expresa la oposición de Inglaterra a Roma de un modo más moderado que en otros dramas de su tiempo. Sin embargo, y como observa Ronald Frye, al leer El rey Juan desde un punto de vista católico y en representación oficial de Roma, Sankey atribuye a estos versos una postura anglicana que la Iglesia de Roma juzgaba herética[49]. En cuanto a Enrique VIII, Sankey tiende más bien a eliminar cualquier alabanza directa o indirecta a los que para él serían los grandes herejes anglicanos, como el arzobispo Cranmer o la reina Isabel[50]. Así, al final de la obra, en la profecía que hace Cranmer al bautizar a Isabel, Sankey tachó veinticinco de los cuarenta y nueve versos, eliminando de este modo el encendido elogio a la futura reina de Inglaterra y a su sucesor[51]. Precisemos que en el volumen censurado las tachaduras no aparecen como acabo de mostrar, sino con trazos tan gruesos que tapan completamente el texto censurado y lo hacen ilegible.

Ahora bien, la mayoría de las supresiones no se encuentran en pasajes de esta índole, sino en las referencias sexuales,

especialmente en las alusiones al acto sexual. Así, aparecen tachados los comentarios sobre mujeres que soportan el peso de un hombre o son cubiertas por un hombre, o la pregunta de Pándaro en Troilo y Crésida: "¿A cuánto las virginidades?" Las obras más censuradas por este motivo son Mucho ruido por nada y Afanes de amor en vano. Sankey dejó claros sus criterios a este respecto, pero, como he apuntado, no los aplicó sistemáticamente, ya que, por la razón que fuese, dejó intactos bastantes pasajes de contenido sexual que podía haber expurgado, como en Romeo y Julieta, que quizá no llegó a leer.

No corrió la misma suerte Medida por medida. Por lo visto, el censor vio en ella mucha materia censurable y tal vez pensara que tachar le daría bastante más trabajo que arrancar la obra entera. Además, si en los otros dramas Sankey se proponía hacer ilegibles los pasajes censurados, con esta tal vez viera que podía lograr el mismo objetivo eliminándola del todo[52]. ¿Qué hay, pues, en Medida por medida que le hiciese tomar la decisión de arrancarla? Las razones pueden ser varias y complejas, y tanto cuantitativas como cualitativas. Es decir, no es solo que el censor pudiera sentirse desbordado ante un gran número de expresiones o pasajes inmorales, sino que, a diferencia de las demás obras expurgadas, la obra misma le pareciera inmoral por su argumento o su orientación religiosa o teológica: Sankey la habría rechazado de plano por la manera como el duque adopta el hábito y las prerrogativas de un sacerdote, ya que, aunque a los protestantes se les enseñara que, para ser confesados y absueltos, podían recurrir a seglares, y no solo a eclesiásticos, tal doctrina escandalizaría a un jesuita[53]. También se ha propuesto otra explicación: Medida por medida se ocupa de sistemas de control religioso que tratan de imponer la obediencia moral y religiosa por todos los medios, incluyendo los violentos. Sankey vería en ella un reflejo de sí mismo y de su propia labor censora y, por lo visto, no le gustó[54].

Ahora bien, ¿reaccionó el censor del modo en que proponen estas interpretaciones? Aunque lo hiciera, tampoco debemos excluir que, para un jesuita del siglo XVII, las continuas referencias sexuales estuvieran indisolublemente unidas a la inmoralidad de la historia misma –la vida del burdel, el embarazo de una soltera, la sustitución de una mujer por otra en el lecho–. Como he señalado,

la mayoría de las tachaduras en las obras expurgadas conciernen a alusiones sexuales. Ronald Frye, que prefirió no entrar a fondo en este tema, observó que la pudibundez de Sankey bastaría para caracterizarlo como el primer victoriano. Pues bien, fue en el siglo XIX cuando, al preparar su edición expurgada de las obras de Shakespeare, Thomas Bowdler no sabía qué hacer con Medida por medida –recordemos que el objetivo de su edición era que sus obras se pudieran leer en familia en voz alta sin faltar al decoro– . Como él mismo lamentaba, "las expresiones indecentes que tanto abundan en sus escenas están tan entretejidas en la historia que es sumamente difícil separarlas de ella"[55]. Al final, optó por incluir la obra en su edición, pero no con el texto completo de Shakespeare, sino según una popular versión teatral que omitía la presencia de la soltera Julieta embarazada y la escena en la que se planea sustituir a Isabel por Mariana en el lecho de Angelo. Aun así, "el tema, el tono y el final moralmente cuestionable se combinaban para hacer de Medida por medida la obra más problemática de Shakespeare", sin duda desde el punto de vista de los valores familiares que Bowdler aspiraba a defender en su edición[56]. Casi dos siglos antes, Sankey pudo ver en ella motivos religiosos y teológicos para eliminarla, pero en su decisión también tuvo que pesar su rechazo a una historia que no solo estaba repleta de "expresiones indecentes", sino que en sí misma era moralmente mucho más problemática que cualquier otra de las expurgadas.

Por último, y en cuanto a las anotaciones, se ha observado que están hechas con letra del siglo XVIII y que, por tanto, no pueden ser del propio censor. En cuatro de las comedias (Las alegres comadres de Windsor, La comedia de los enredos, Mucho ruido por nada y El mercader de Venecia) se lee "good" en su primera página, y "rare" ("magnífica") al comienzo de Cimbelino –obras que Sankey dejó intactas o censuró levemente–. No es mucho, pero las notas revelan al menos una actitud de apreciación literaria. En este ejemplar también se observan unas líneas verticales, tal vez del mismo anotador, trazadas junto a versos de Macbeth, especialmente aquellos en los que, desde su exilio, Malcolm llora la tiranía que sufre Escocia y confía en una rebelión que la libere. Sin embargo, como en los versos marcados solo se dice "our country" (nuestra patria), parece que el católico lector inglés se sintió identificado con los sentimientos del personaje escocés, haciendo que el país

tiranizado fuese la herética Inglaterra[57].

* * *

Shakespeare pasó de nuevo por la Inquisición un siglo después. En 1742 se importó en España un ejemplar de sus obras, esta vez no un infolio, sino una de las ediciones características del siglo, quizá la segunda de Lewis Theobald (Londres, 1740). Sabemos del libro por la nota manuscrita con la que le dio entrada el comisario eclesiástico:

1.286. Lista de varias obras extranjeras, entre ellas las de Shakespeare, en que el Censor no tiene cosa que reparar, excepto la sospecha de ser Shakespeare hereje, por decirse en su [V]ida que nació en Stratford, una de las provincias infectadas por la herejía en Inglaterra. 1742[58].

Dejando aparte la sonrisa que pueda producir en nuestros días semejante comentario, no parece que la importación del libro arroje ninguna luz sobre los inicios del interés literario por Shakespeare en España. Sin embargo, sí que aporta al menos dos datos, aunque sean de otra índole. Por lo pronto, la nota es otro testimonio de la actitud de la Iglesia católica de aquel tiempo ante la obra de Shakespeare. Esta vez no la censuran; el ejemplar importado no es bien recibido y el comisario expresa sus sospechas religiosas, pero autoriza su entrada en el país. Por otro lado, es la primera vez que el nombre de Shakespeare aparece escrito en España, ya que, por lo visto, del expurgo del infolio de Valladolid no se levantó acta en que constase el nombre del dramaturgo. La vez siguiente ya sería una nota crítica que, como veremos, recoge el debate literario con que su obra llegó a España.

Notas al pie

[1] Véase mi “But was there ever a Spanish First Folio?”, en Shakespeare and Spain, eds. José Manuel González & Holger Klein (Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 2002), pp. 17-29. En el presente capítulo, la sección sobre el primer infolio de Shakespeare se basa en el trabajo desarrollado para mi “The Gondomar First Folio: Lost, Stolen or Invented?”, Critical Survey, 29.2 (Summer 2017), pp. 43-57, que revisa y amplía notablemente mi artículo de 2002 en algunos puntos. Los anteriores trabajos sobre el tema se irán citando a lo largo de esta sección. Agradezco a José Antonio Ahijado la ayuda prestada, especialmente en lo que se refiere a la biblioteca de Gondomar, conservada en su mayor parte en la Real Biblioteca de Madrid.

[2] Me refiero especialmente a las de Eric Rasmussen, en su The Shakespeare Thefts. In Search of the First Folios (New York: Palgrave Macmillan, 2011), pp. 1-16. Al infolio de Gondomar le dedicó unas páginas Anthony James West en su The Shakespeare First Folio. The History of the Book (Oxford: Oxford University Press, 2003), pp. 9-12, quien incluye y agradece expresamente la información y la bibliografía española que le facilité.

[3] Véase José Antonio Calderón Quijano, “Correspondencia de don Pascual de Gayangos y de su hija Emilia G. de Riaño en el Museo Británico”, Boletín de la Real Academia de la Historia, 182, 2 (1985), pp. 288-289 [217-308]. Escrita en inglés, el original reza:

“The house was [un]inhabited except by an old servant who lived with his family in the ground floor; [...] I was by the old man in question conducted to a garret where he told me there was some old armour. I found in fact some rusty helmets and curasses hanging in the walls of a spacious room, the windows of which had no glass. In the middle of this room there were strewn on the floor about 500 or 600 volumes in all languages principally italian or spanish. [...] I recollect having picked up among others a fol. volume being Shakespeare’s Comedies, Histories and Tragedies. I cannot

remember which of the four folio editions it was, but I am almost sure that it was neither that of 1664 nor the more modern of 1685; but I recollect perfectly well that it was very well preserved, was bound in old english calf, and had on the margins much writings, with this peculiarity that in some instances there were c[r]ossings of the pen over five or six verses. I did not care much for books at the time, nor was I aware that the volume I held in my hands might be the first edition of Shakespeare's comedies. Two years after this I went to England, and in 1840, I believe, made the acquaintance of Dr. Wright, who introduced me to Mr. Hallinelle [i.e., Halliwell-Phillips], to whom I mentioned the fact.

When in 1840, at the prayer of several english friends I wrote to a friend at Valladolid, enquiring what had become of the books, the answer was that they had been sold to mercers in the town for the purpose of wrapping up their goods. I myself visited Valladolid in 1843, on my way to Simancas, and though the old man who showed me the house, was dead, one of his sons confirmed to me the lamentable news I had received. There was not a sheet of printed paper remaining."

Por lo demás, creo que Gayangos escribió "mercers" pensando en la palabra española "mercero". En inglés, "mercer" es comerciante de tejidos, los cuales no son tan fáciles de envolver en hojas de libros como lo serían los botones, encajes o cintas que venden los merceros ("haberdashers").

[4] "Wanted from Spain the copy of the first folio of Shakespeare, bound in yellow silk, and full of corrections and notes in a contemporary hand, which Señor Gayangos saw, when a young man, in the library of a descendant of Gondomar, the Spanish ambassador here at the time." Eclectic Magazine of Foreign Literature, Science and Art (1876), p. 379.

[5] Es lo que cabe deducir de la ambigua formulación del original "Wanted from Spain". La cursiva es mía.

[6] "... though if I am ever able to visit Spain I have clues which might lead me to the desired goal". Sir Sidney Lee, "A Survey of First Folios", en 1623-1923: Studies in the First Folio Written for the Shakespeare Association in Celebration of the First Folio

Tercentenary, ed. Israel Gollancz (London: Oxford University Press, 1924), p. 101.

Lee hizo su primera referencia a este First Folio en Shakespeares Comedies, Histories & Tragedies; a Supplement to the Reproduction in Facsimile of the First Folio Edition (1623) from the Chartsworth Copy in the Possession of the Duke of Devonshire… (Oxford: Clarendon Press, 1902), p. 13. Después volvió a informar de él –erróneamente– en "Shakespeare and the Inquisition. A Spanish Second Folio. How the Plays were Expurgated. Politics and Drama", The Times (10 April 1922), p. 15. Repr. en Elizabethan and Other Essays by Sir Sidney Lee, ed. Frederick S. Boas (Oxford: Clarendon Press, 1929), pp. 184-195.

[7] "He [Gayangos] said that as quite a young man, somewhere in the thirties of the last century, he was travelling through Spain to England [...] On his journey north from Madrid to Burgos, which was of course in the days before railways, he stopped at Valladolid for the night, and went to see an acquaintance of his, the newly-appointed librarian of an aristocratic family having a 'palace' in Valladolid. He found his friend in the old library of the old house, engaged in a work of destruction. On the floor of the long room was a large brasero in which the new librarian was burning up a quantity of what he described as useless and miscellanous books, with a view to a rearrangement of the library. [...] There was a pile of old books whose turn had not yet come lying on the floor. Gayangos picked one up. It was a volume containing the plays of Mr. William Shakespeare, and published in 1623. In other words, it was a copy of the First Folio, and, as he declared to me, in excellent preservation. At that time he knew nothing about Shakespeare bibliography. He was struck however by the name of Shakespeare, and also by the fact that, according to the inscription inside it, the book had belonged to Count Gondomar, who had himself lived in Valladolid, and collected a large library there. [...] Gayangos noticed particularly, as he turned it over, that its margins were covered with notes in a seventeenth-century hand. The very thought of such a treasure perishing barbarously in a bonfire of waste-paper was enough to drive a bibliophile out of his wits. Gayangos was sent back to Spain post haste. But alack, he found a library swept and garnished, no trace of the volume he had once held there in his

hand, and on the face of his friend the librarian only a frank and peevish wonder that anybody should tease him with questions about such a trifle." Humphry Ward, A Writer's Recollections (London: W. Collins, 1918), pp. 255-257.

[8] Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, I, ed. John Jay Allen (Madrid: Cátedra, 1984), p. 117.

[9] Antonio Pastor, "Un embajador de España en la escena inglesa", Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal, vol. 3 (Madrid: Hernando, 1925), p. 260, nota 2. Pastor tal vez tuviera noticia del "infolio de Gondomar" por los artículos de Lee, por la referencia del cubano José de Armas en su Cervantes en la literatura española (Madrid: Renacimiento, 1916), p. 9, que se hacía eco de Lee, o bien por Eduardo Juliá – Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española (Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1918), pp. 9-10– que citaba a De Armas. Basándose en "los comentaristas ingleses", Alfonso Par mencionaría este infolio años más tarde – Shakespeare en la literatura española, I (Madrid: Victoriano Suárez; Barcelona: Biblioteca Balmes, 1935, p. 48)–. Todos estos críticos mencionan el dato de pasada, sin entrar en él y, salvo Pastor, sin cuestionar la existencia del volumen.

[10] "A jury would probably accept the Gondomar volume as a fact, though the lawyers would find matter for argument in the evidence". Sir Henry Thomas, "Shakespeare in Spain", Proceedings of the British Academy, 35 (1949), p. 6 [4-23].

[11] Véanse, entre otros, Carmen Manso, Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626) (Santiago de Compostela: xunta de Galicia, 1996), especialmente pp. 103-109 y 134-147, y Pablo Andrés Escapa y J.L. Rodríguez Montederramo, "Manuscritos y saberes en la Librería del Conde de Gondomar", en El Libro Antiguo Español, IV: Coleccionismo y Bibliotecas (Siglos XV-XVIII), (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional & Sociedad Española de Historia del Libro, 1998), pp. 13-81. Puede verse también La Casa del Sol del Conde de Gondomar en Valladolid (Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2004) , de Enrique Fernández de Córdoba Calleja, hermano del anterior conde de Gondomar.

[12] En esa fecha Diego de Santana informa desde Valladolid al conde de Gondomar que han llegado esas "cargas" de libros enviados desde su pazo de Galicia. Biblioteca del Palacio Real Ms. II-2117, Doc. 128. Sobre los pormenores de la instalación y ordenación de la biblioteca en la Casa del Sol de Valladolid puede verse también Andrés Escapa y Rodríguez Montederramo, "Manuscritos", especialmente la segunda sección, pp. 20-30.

[13] Véase Mª Luisa López-Vidriero (ed.), Correspondencia del Conde de Gondomar, 4 vols. (Madrid: Patrimonio Nacional, 1999-2003). Tanto en esta edición como en los registros de la base de datos de la Biblioteca del Palacio Real, que pueden consultarse en internet (http://realbiblioteca. patrimonionacional.es), se recoge un resumen de cada una de las más de dieciocho mil cartas privadas del conde, consignándose los nombres de personas y lugares citados. En ninguna de ellas hay una sola referencia al infolio de Shakespeare. Dicha página web alberga la sección especial "Ex Bibliotheca Gondomonariensi". José Antonio Ahijado, bibliotecario del Palacio Real, a quien vuelvo a agradecer su ayuda, me asegura que en otras colecciones de cartas manuscritas de Gondomar (Biblioteca Nacional, Real Academia de la Historia y Real Academia Española) no hay tampoco ninguna referencia a Shakespeare.

[14] Así se lo comunica a la entonces condesa de Gondomar Josef Antonio Ortiz de Salazar, su representante en Valladolid, en carta de 30 de noviembre de 1806, conservada en el archivo familiar (Fernández de Córdoba, Casa del Sol, pp. 84 y 136). En cuanto a la tasación, Ramírez Alamanzón la llevó a cabo minuciosamente y sobre los propios libros, hasta el punto de enumerar en una lista aparte los libros del inventario de 1775 que faltaban, entre los cuales no había ningún infolio de Shakespeare. La lista, que se conserva y lleva fecha de 30 de abril de 1806, fue añadida al inventario (signatura RB II/2619, de la Real Biblioteca), con el encabezamiento "Lista de los libros que han faltado en esta biblioteca de los Sres. Condes de Gondomar al tiempo que he hecho la entrega de ella al Sor. D. Francisco Ulloa y Olmedilla, comisionado por S.M. [Carlos IV]". Para diversos aspectos de la historia de la biblioteca de Gondomar, véanse, además de Manso (1996), Andrés y Rodríguez (1998) y Fernández de Córdoba (2004), los siguientes: Ian Michael y José Antonio Ahijado Martínez, "La

Casa del Sol: la biblioteca del conde de Gondomar en 1619-23 y su dispersión en 1806", en El libro en palacio y otros estudios bibliográficos, eds. María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996), pp. 185-200, y Enrique Fernández de Córdoba y José Cortijo Medina, "Noticias sobre la venta de la librería del Conde de Gondomar al Rey Carlos IV y su traslado al Palacio Nuevo de Madrid", Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica, 24 (1999), pp. 309-328.

[15] Enrique Fernández de Córdoba Calleja, El Pazo de Gondomar. Cinco siglos de una familia (Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 2002). Dice el autor en su "Cronología" del pazo (p. 266) que en 1809 las tropas napoleónicas atacaron el edificio e insinúa que lo incendiaron, y que en 1811 el entonces conde de Gondomar lo visitó y, por lo visto, lo mandó reconstruir. Por otro lado, y aun creyendo "inverosímil" la historia de Gayangos, tanto aquí como en su Casa del Sol (p. 88), Fernández de Córdoba incluye sin documentación al respecto la parte del supuesto traslado de libros desde Galicia. Ahora bien, este envío es sumamente inverosímil, ya que trasladar todos esos libros en carros o carretas en el ardor de las guerras napoleónicas habría sido peligroso, como habría sido delicado y conflictivo llevar a Valladolid nuevos libros tras la venta de la biblioteca sin informar a la Casa Real.

[16] "... his library was one of the finest in Spain, but what the worms spared, the fire of modern destroyers has consumed, and no trace of it remains." Richard Ford, A Hand-book for Travellers in Spain (London: John Murray, 1845), p. 639. Edición española: Manual para viajeros por León y lectores en casa, trad. Jesús Pardo (Madrid: Ediciones Turner, 1983), p. 173.

[17] "[H]is library of 15,000 vols. was one of the earliest and finest ever formed in Spain. It contained most curious English literature, collected in London when Shakspeare was living. The Marquis of Malpica, the heir, sold the whole to Charles IV, but as his Majesty did not pay –cosas de España– some 1600 volumes were kept back, and left at Valladolid to the care of the bricklayer! who looked after the house, these books disappeared." Richard Ford, A Handbook for Travellers in Spain (London: John Murray, 3ª ed., 1855), p. 581.

[18] El alto número de volúmenes de esta biblioteca es uno de los

lugares comunes reiterados desde el siglo XVII, en buena medida desmentido por la tasación de Ramírez Alamanzón con ocasión de la venta. Puede explicarse, al menos en parte, por la posibilidad de que en esa cifra se contaran volúmenes en vez de títulos, así como papeles sueltos contenidos en legajos como unidades de cómputo independiente. Véase al respecto Michael y Ahijado, pp. 194-195, y Fernández de Córdoba y Cortijo, "Noticias", pp. 310-311.

[19] Rasmussen, Thefts, pp. 9-10. El autor atribuye al comentario de Ford ("cosas de España") el significado peyorativo de "What do you expect from the Spanish?" ("¿Qué esperas de los españoles?"), sin duda ignorando la amplia variedad de sentidos que puede tener la expresión y su uso a modo de estribillo por parte de Ford. En una carta a Gayangos, Ford expresa la esperanza de que su Handbook dará una imagen justa y favorable de la muy falseada España: véase Richard Ford, Letters to Gayangos, transcribed and annotated by Richard Hitchcock (Exeter: University of Exeter, 1974), p. 6 (carta sin fecha, ca. 1841). Ford también emplea la expresión "cosas de España" en sus cartas a Gayangos, algunas veces con el sentido de "Spanish matters" (asuntos españoles), y normalmente como descripción, no como comentario peyorativo.

[20] Véanse Fernández de Córdoba y Cortijo, "Noticias", p. 316, y Fernández de Córdoba, Casa del Sol, p. 85. Rasmussen, que cita la primera de estas dos publicaciones, omite esta importante explicación.

[21] Ian Robertson, Los curiosos impertinentes / The impertinent curiosos [edición bilingüe] , trad. Francisco José Mayans (Madrid: Vallehermoso, 3ª ed., 1992), p. 197, n. 18, de la sección española. El original inglés reza: "What is noticeable in this Third Edition is the quantity of new material that had been incorporated, much of it the result of extensive reading, but often information supplied to Ford by correspondents in Spain such as his friend Pascual Gayangos, the Arabic scholar", p. 169, n. 18, de la sección inglesa.

[22] "Much of the additional factual information had been furnished by Gayangos and various correspondents, by travellers returning from Spain, and extracted from the pages of Madoz's reliable compilation." Ian Robertson, Richard Ford, 1796-1858: Hispanophile, Connoisseur and Critic (Wilby: Michael Russell,

2004), p. 291. Con “Madoz”, Robertson se refiere a Pascual Madoz, Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar (Madrid: Establecimiento Literario-Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1845-1850).

[23] Así, en carta del 30 de noviembre de 1853, Ford le hablaba a Gayangos de libros que estaba esperando y le decía que estaba deseando recibir “las notas” –se supone, las que Gayangos le iba a facilitar–, ya que estaba trabajando de firme en esa tercera edición: “I look forward very greedily for the notes, as I am at this moment hard very hard at work with the 3rd edn. of Handbook.” Ford, Letters, p. 110.

[24] Véase Mar Vilar García, “Pascual de Gayangos, traductor e intérprete de inglés y otras lenguas extranjeras en el Ministerio de Estado (1833-1837)”, Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, LXXIII (1997), pp. 43-57.

[25] Pedro Roca, “Noticia de la vida y obras de D. Pascual de Gayangos. I: Juventud de Gayangos”, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 3ª época, I (1897), p. 563 [544-565]. José Simón Díaz confirma que, antes de partir para Inglaterra, Gayangos estuvo viajando por algunas provincias “en busca de libros y de medallas”: Aportación documental para la erudición española, Quinta serie. Suplemento nº 1, t. 2 (1948, 4 Octubre-Diciembre), p. 3.

[26] “Let it be hoped that the Spanish government, which appears now desirous of protecting science, will have the precious volumes of that Library [Escorial] brought to the capital, in order that the studious of all countries may obtain access to them…” Art. VII. “ Disertación histórica sobre los Archivos de España y su antigüedad, con algunas reglas para su coordinación. Historical dissertation on the Archives of Spain and their antiquity, with rules for reducing them to order. By Don Francisco de Porras Huidobro.– Madrid; 1830”, Westminster Review, xLI, for Oct. 1 (1834), p. 392 [378-394]. El artículo, escrito a propósito del trabajo de Porras Huidobro que figura en su título, iba sin firma, y al pie de su primera página se leía: “Received in English by a learned Spaniard in Madrid”.

[27] Roca, "Noticia", p. 565. Sin hacer distinción entre unas y otras épocas de la vida de Gayangos, Manuel Carrión Gutiez afirma: "Los libros le excitaban, provocaban sus secreciones intelectuales y vitales". Véase su "D. Pascual de Gayangos y los libros", Documentación de las Ciencias de la Información, nº 8 (1984), pp. 71-90. Más recientemente, Fernando Escribano confirma la pasión de Gayangos por los libros. Véase su "El extraño exilio de Pascual de Gayangos en Londres", en Londres y el liberalismo hispánico, eds. Daniel Muñoz Sempere y Gregorio Alonso García (Madrid & Frankfurt: Iberoamericana & Vervuert, 2011), pp. 75-93.

[28] Además de Ford, Letters, véanse William Hickling Prescott, Prescott unpublished letters to Gayangos in the library of the Hispanic Society of America, ed. Clara Louisa Penney (New York: Order of the Trustees [The Hispanic Society of America], 1927), y George Ticknor, Letters to Pascual de Gayangos , ed. Clara Louisa Penney (New York: The Hispanic Society of America), 1927. En bibliotecas españolas como la Nacional de Madrid se conservan cartas manuscritas entre extranjeros y Gayangos, entre las que cabe destacar las de Thomas Phillipps, de 1855 y 1856 (Mss. 18551/39), pero en ninguna se habla de un infolio de Shakespeare. Tampoco se conserva la carta de sir Frederick Madden a Gayangos, que podría explicar, al menos en parte, la difusión de la historia de Gayangos en Inglaterra y el relato de su presunto hallazgo.

[29] Véase al respecto Cinco cartas político-literarias de D. Diego Sarmiento de Acuña, primer conde de Gondomar, embajador a la corte de Inglaterra. 1613-22, ed. Pascual de Gayangos (Madrid: Sociedad de Bibliófilos, 1869), p. v. A propósito, en su prólogo a esta edición dice el propio Gayangos que, durante su permanencia en Londres, Gondomar compraba centenares de volúmenes que luego enviaba a Valladolid, en cuyo palacio estaba formando su biblioteca (p. xiv) –es decir, no a Galicia ni a ningún otro lugar–. Y los libros que seguía adquiriendo después en Inglaterra se le enviaban a Valladolid, como confirma una carta de su bibliotecario Enrique Teller, citada después por Gayangos (p. XVii), enviada al conde en 1622, último año de la segunda y última embajada de Gondomar en Londres.

[30] "Wanted, also, all the letters of that ambassador (if any) touching

on the literature and drama of the period." Eclectic Magazine, p. 379.

[31] Véanse las cartas de Serafín Estébanez Calderón a Gayangos en Antonio Cánovas del Castillo, El Solitario y su tiempo: biografía de D. Serafín Estébanez Calderón y crítica de sus obras, II (Madrid: Pérez Dubrull, 1883), pp. 317-387; "Epistolario de D. Pascual de Gayangos", en Aportación documental para la erudición española, Series 5, 6 y 7 (Madrid: CSIC, 1947-50), recopilación y transcripción de José Simón Díaz; Cartas inéditas de Don Pascual de Gayangos a Don Adolfo de Castro sobre temas bibliográficos (1841-1861), ed. Antonio Rodríguez Moñino (Madrid: Maestre, 1957); "Cartas de Gayangos a Menéndez y Pelayo", ed. José Simón Díaz, Revista de Literatura, XVIII, 35 (1960), pp. 117-128. Además, en bibliotecas como la Nacional, la de la Real Academia y la de la Academia de la Historia puede encontrarse correspondencia inédita entre Gayangos y colegas españoles, así como notas, listas y diversa documentación. En ninguna de ellas aparece mencionado un infolio de Shakespeare.

[32] "a quarter for recruits", en la edición de 1845, p. 639; "now a barrack for recruits", en la de 1855, p. 581, corrigiendo el hispanismo "quarter" de la primera.

[33] El 6 de junio de 1832 Ford escribe desde Salamanca diciendo que después irá a Madrid desde León vía Burgos y Valladolid. El 13 de julio llega a Madrid. Véase Rowland Prothero (ed.), The Letters of Richard Ford. 1797-1858 (London: Murray, 1905), pp. 92-93. Robertson (Los curiosos, p. 165, sección española) precisa que estaba en León el 24 junio y que llegó a Valladolid seis días después.

[34] Desde el 13 de mayo de 1832 hasta 1843 el edificio se utilizó como "Cuartel para los individuos del Presidio correccional de d[ic]ha ciudad" y en 1844 se convirtió en "Cuartel de la Bandera de América del Regimiento de la Corona". Véase Fernández de Córdoba, La Casa del Sol, p. 86. En esta publicación se reproduce el plano de Valladolid de los hermanos Ameller, de 1844, en el que se dice que la Casa del Sol es "cuartel del Banderín de América" (p. 151). Y en apartado de los monumentos de Valladolid del Diccionario de Madoz –XV (1849), p. 561–, se dice que la Casa del

Sol servía “de cuartel a los reclutas de América”.

El uso de la Casa como cuartel en esos años lo confirman otras publicaciones posteriores: Casimiro González García-Valladolid, Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas, t. 1 (Valladolid: Rodríguez Hernando, 1900), p. 226: “sirvió el edificio de cuartel de reclutas para Ultramar y hoy le ocupa la Administración de Utensilios militares”. Juan José Martín González, La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid (Valladolid: s.n., 1948), p. 140: “En 1842 servía de cuartel para los reclutas de América”.

[35] Rasmussen (pp. 9-10) omite el dato del cuartel al citar a Ford.

[36] Bartolomé Gallardo (1776-1852) acusaba a Gayangos de haberse llevado monedas y manuscritos de la Biblioteca Real, así como de haber extraído manuscritos de la Biblioteca Nacional: véase Cristina Álvarez Millán & Claudia Heide (eds.), Pascual de Gayangos: a Nineteenth-Century Spanish Arabist (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008), pp. 29 y 98, respectivamente. A esta acusación hay que añadir la de Antonio Rodríguez-Moñino en su Historia de una infamia bibliográfica (Madrid: Editorial Castalia, 1965), pp. 34-35. Sin embargo, Rodríguez-Moñino, en su “Epistolario de don Pascual de Gayangos con don Adolfo de Castro (1849-1861)” – Boletín de la Real Academia de la Historia, CxLI (1957), pp. 288-289 [287-329]–, extendía la culpa de Gayangos a muchos de sus contemporáneos: “Confesamos que no nos es grata muchas veces la actitud de Gayangos y sus procedimientos para adueñarse de libros curiosos, ni la conservación de estos, aun sabiendo su fraudulento origen, ni sus trapicheos de comerciante, atestiguados con abundancia en sus propias cartas. Pero la falta de escrúpulos recae sobre muchos coleccionistas de su generación, y hay que ver las cosas con la necesaria perspectiva cronológica para que no hieran demasiado nuestro modo de pensar.”

[37] Fernández de Córdoba y Cortijo, “Noticia”, p. 311, n. 8, y p. 312, n. 13.

[38] Rasmussen se basa principalmente en West, First Folio, pp. 9-12. En 2001, West me envió el borrador de su capítulo sobre el infolio de Gondomar, que completó con la información y la bibliografía española que le facilité, en la que no llegué a incluir el dato de

Richard Ford sobre la Casa del Sol usada como cuartel. Como puede verse en las notas 1 y 2 de este capítulo, su libro, en el que agradece mi ayuda y anuncia mi artículo sobre el caso, acabó apareciendo un año después de mi primer trabajo sobre el tema. Por lo demás, West no se pronuncia sobre la existencia o inexistencia del libro. Concluye diciendo (p. 12) que, si el volumen de Valladolid existió, "… es decir, si Gayangos lo vio, tanto si lo robó como si no, es improbable que se conserve; si se conservara, sería difícil demostrar su conexión con Gondomar". ["… that is, if Gayangos saw it, whether or not he purloined it, it is unlikely to be extant; if it should be extant, it might be difficult to prove its connection with Gondomar"].

[39] Brian Cummings, "Shakespeare and the Inquisition", Shakespeare Survey, 62 (2012), p. 310 [307-322].

[40] Jean-Christophe Mayer, "Early buyers and readers of Shakespeare's First Folio", en Emma Smith (ed.), The Cambridge Companion to Shakespeare's First Folio (Cambridge: Cambridge UP, 2016), pp. 103-119; Emma Smith, Shakespeare's First Folio. Four Centuries of an Iconic Book (Oxford: Oxford UP, 2016); Jean-Christophe Mayer, Shakespeare's Early Readers. A Cultural History from 1590 to 1800 (Cambridge: Cambridge University Press, 2018).

[41] Roca, "Noticia", p. 565. Véase también la carta de Estébanez Calderón a Gayangos de 5 de agosto de 1837 en Cánovas del Castillo, El Solitario, p. 324.

[42] Véase, por ejemplo, su carta a Basilio Sebastián Castellanos de 25 de noviembre de 1841, en Aportación documental, Serie 5, t. 2 (1948), p. 10.

[43] Además de desarrollar en Inglaterra una amplia labor como arabista y también como agente de su amigo Serafín Estébanez Calderón para la compraventa de libros, Gayangos ensanchó pronto el ámbito de sus relaciones sociales y culturales y recibió encargos literarios que iban más allá del arabismo. Según Roca, a los ocho meses de su residencia inglesa era patente "la estimación en que los sabios le tenían" y en 1838 formaba parte del círculo intelectual que se reunía en Holland House, pero su vida londinense incluso rebasaba ese ámbito. Véase Roca, "Noticia. II: Gayangos en

Inglaterra. 1837-43", Revista, 3ª época, t. II (1898), especialmente pp. 24 n. 3, 25-27 y 80. Más recientemente, la relación de Gayangos con el círculo de Holland House la abordan, entre otros, Miguel Ángel Álvarez Ramos y Claudia Heide en su "Gayangos and the World of Politics", en Álvarez Millán & Claudia Heide, Gayangos, pp. 24-45.

[44] La primera noticia de este Second Folio la dio Sidney Lee en el primero de dos artículos dedicados a este volumen publicados en el Times del 10 y 11 de abril de 1922 y reproducidos en su Elizabethan and Other Essays (Oxford: Clarendon Press, 1929), pp. 184-95. Tuve en mis manos este volumen y aprovecho esta oportunidad para dar de nuevo las gracias a la Folger Shakespeare Library por haberme facilitado copias de todos los documentos relativos a la compra de este infolio.

[45] Véase Michael E. Williams, St Alban's College, Valladolid (London and New York: C. Hurst & Company and St. Martin's Press, 1986), pp. 246-249.

[46] Lee, que identificó al expurgador como el jesuita español Guillén Sánchez en su artículo del Times del 10 de abril de 1922, fue corregido en una carta al director del mismo periódico del 12 de abril de ese año por Patrick Ryan, S.J., quien le señaló que "Guilelmus Sancheus" era la versión latina de "William Sankey", jesuita inglés, y que su presencia en España estaba documentada en "Records of the English Province S.J.", vol. vii (ii), Collectanea, p. 685. Esta observación fue cuestionada por un anónimo "Old Albanian" en carta al director de The Tablet de 27 de mayo de 1922, quien afirmó que en los registros del Colegio no había constancia del tal padre Sankey. Sin embargo, Thomas ("Shakespeare in Spain", p. 22, n. 3) señaló que William Sankey llegó a Valladolid en enero de 1641 y pasó a ser rector del Colegio de San Jorge de Madrid en 1651, según consta en Registers of the English College at Valladolid, 1589-1862, ed. Canon Edwin Henson (London: Publications of the Catholic Record Society, 1930), p. XXViii, y en The English College at Madrid, 1611-1767, ed. Canon Edwin Henson (London: Publications of the Catholic Record Society, 1929), p. ix). Toda esta información fue confirmada por Ronald M. Frye en su Shakespeare and Christian Doctrine

(Princeton and London: Princeton UP and Oxford UP, 1963), pp. 275-276. Además, la presencia de Sankey en Valladolid queda igualmente documentada en Michael E. Williams, pp. 37 y 262. Por tanto, es probable que, como propone Frye, Sankey efectuara su censura de este infolio entre 1641 y 1651, y quizá en los meses de septiembre y octubre de 1649, en que fue temporalmente rector del Colegio de Valladolid. Sobre el estudio de Frye, véase Edward M. Wilson, "Shakespeare and Christian Doctrine", Shakespeare Survey, 23 (1970), pp. 79-89. Sobre el expurgo, véase también Brian Cummings, pp. 307-322.

Sobre este infolio escribieron en España Alfonso Par – Shakespeare en la literatura española, I, pp. 49-51– y Luis Astrana Marín – Vida inmortal de William Shakespeare (Barcelona: Plaza y Janés, 1964 [1ª ed., 1941]) , p. 262, n. 2–, aunque con errores sobre la identidad del censor. Par, además, escribió sobre la venta del ejemplar y, como veremos, sobre el expurgo de Medida por medida. Véase también Thomas (pp. 21-22, n. 3). Sorprende, por tanto, que a la altura de 2011 todavía se siga atribuyendo el expurgo a ese supuesto jesuita español Guillén o Guillermo Sánchez, como hace Eric Rasmussen (p. 8).

[47] Frye, p. 292. Sigo a partir de aquí el análisis de Frye, quien hizo un detallado estudio de este infolio (véanse pp. 275-293), bastante más completo que el de Lee en 1922. En su "Shakespeare's Religious Beliefs" – Brispania, 1 (septiembre 1992), p. 21–, María Jesús Pérez Martín no comparte totalmente el análisis de Frye, pero, al menos a mi juicio, tampoco aporta suficientes argumentos en contra.

[48] Traducción de Salvador Oliva, en William Shakespeare, Dramas históricos (Teatro completo III), ed. Ángel-Luis Pujante (Madrid: Espasa, 2015), p. 549. (King John. 3.1.88-97: Though you and all the kings of Christendom / Are led so grossly by this meddling priest, / Dreading the curse that money may buy out, / And by the merit of vile gold, dross, dust, / Purchase corrupted pardon of a man, / Who in that sale sells pardon from himself; / Though you and all the rest so grossly led / This juggling witchcraft with revenue cherish; / Yet I alone, alone do me oppose / Against the Pope, and count his friends my foes.)

[49] Véase Frye, pp. 283-288.

[50] En su edición de Enrique VIII, Gordon MacMullan argumenta que este elogio al nacimiento de la futura reina Isabel tuvo que ser irónico para el público de la época al vincular la herencia de Isabel al rey Jacobo, quien en 1613 aspiraba a la paz y armonía entre los distintos países europeos a través de matrimonios dinásticos antes que a culminar la reforma protestante y que, por tanto, la herencia reformadora que este recibió no llegó a realizarse. Evidentemente, el censor no lo veía así. Véase Gordon McMullan, Introducción a King Henry VIII, William Shakespeare (London: Arden Shakespeare, 2000), especialmente pp. 93 y 146-147.

[51] En nuestros días se acepta que Enrique VIII es obra de colaboración y que el coautor de Shakespeare fue John Fletcher, que también colaboró con él en Los dos nobles parientes y en el perdido Cardenio. Esta precisión es aquí pertinente, ya que la mayoría de los versos tachados por Sankey en Enrique VIII corresponden a escenas atribuidas a Fletcher. Sin embargo, este hecho no implica que Shakespeare desaprobara esas partes que luego expurgó el censor, ni que Sankey viera en la obra otra autoría que la de Shakespeare, que es la única que figura en el infolio.

[52] Sorprende a este respecto la desinformación de Par, quien dice que el censor mostró liberalidad con frases de esta obra, cuando lo que hizo es arrancar todas sus páginas. Véase Par, Shakespeare en la literatura española, I, p. 51.

[53] Frye, pp. 291-292.

[54] Es la opinión de Cummings (p. 320).

[55] "… the indecent expressions with which many of the scenes abound, are so interwoven with the story, that it is extremely difficult to separate the one from the other". Thomas Bowdler, preface to Measure for Measure, in his The Family Shakspeare, II (London: Longman, 1818), p. 2.

[56] "… the subject, the tone, and the morally questionable ending combined to make Measure for Measure Shakespeare's most problematic play…" Jonathan Bate, The Genius of Shakespeare

(London: Picador, 1997), p. 298. Edición española: El genio de Shakespeare, trads. Clara Calvo y Keith Gregor (Madrid: Espasa, 2000), p. 372.

[57] "Creo que nuestra patria se hunde bajo el yugo, / sangra, llora, y que cada día se añade / a sus heridas otra cuchillada. También creo / que por mi causa se alzarían muchas manos…", Macbeth, en William Shakespeare, Tragedias (Teatro completo I), ed. Ángel-Luis Pujante (Madrid: Espasa, 2010), p. 724. (Macbeth, 4.3.40-43: "I think our country sinks beneath the yoke, / It weeps, it bleeds, and each new day a gash / Is added to her wounds. I think withal / There would be hands uplifted in my right…").

[58] Cit en A. Paz y Meliá, Papeles de Inquisición: catálogo y extractos (Madrid: Patronato del Archivo Histórico Nacional, 2ª ed., 1947), p. 424. La "lista" era la que tenían que presentar al comisario eclesiástico de la Inquisición quienes importaban libros.

4

Nifo, Voltaire y los ingleses

Es ya un lugar común decir que Shakespeare no llegó a España directamente desde Inglaterra, sino a través de Francia y pasando por su aduana cultural neoclásica. De hecho, fue desde Francia desde donde se le dio a conocer por todo el continente europeo. En su difusión se aliaron dos fenómenos característicos del Siglo de las Luces: el afrancesamiento y la anglomanía. Por un lado, Francia brillaba en las formas culturales y sociales de la época y ejerció una gran influencia en el resto de Europa. Por otro, la ciencia y la cultura británicas dominaron desde la Restauración monárquica de 1660, y fue en la Francia de la Ilustración donde la anglomanía prendió con especial fuerza.

El origen de la difusión europea de Shakespeare se encuentra en los viajes a Inglaterra de personalidades como el abate Prévost, Montesquieu o Voltaire en el segundo decenio del siglo XVIII[1]. Para ellos descubrir Inglaterra significó descubrir a Shakespeare, y en este doble descubrimiento fue Voltaire quien captaría más audiencia. Su trato con la obra de Shakespeare le acompañaría el resto de su vida, aunque más como una maldición que como un estímulo. Dado el alcance que tuvo en toda Europa, conviene repasar algunos de los momentos que jalonan esta relación.

Voltaire vivió exiliado en Inglaterra entre 1726 y 1728, donde aprendió el inglés, observó la vida y las costumbres del país, frecuentó el teatro y entró en contacto con la elite literaria e intelectual. En 1731, y a propósito de una representación del Julio César shakespeariano que vio en Londres, Voltaire expresaba su arrobamiento (“ravissement”) ante la escena de Marco Bruto dirigiéndose al pueblo de Roma con el puñal teñido de la sangre de César, pero no sin antes reprocharle a la obra sus “irrégularités barbares” y sus “fautes grossières”[2]. Sin embargo, el fruto más

notable de su exilio fueron sus Lettres philosophiques (Cartas filosóficas o Cartas inglesas), que aparecieron en 1733 traducidas al inglés y al año siguiente en su original francés. En ellas Voltaire presentó a los ingleses no como guerreros y navegantes, sino como habitantes de un país libre, políticamente envidiable e intelectualmente fascinante junto al cual desmerecían Francia y otros países[3].

Pues bien, la decimoctava de estas cartas está dedicada a la tragedia inglesa, y especialmente a Shakespeare. Voltaire expone en ella desde el principio su dificultad para armonizar los méritos y defectos del autor inglés y formula algunas objeciones que tendrían un amplio eco. Según él, Shakespeare poseía un genio lleno de fuerza y fecundidad, pero sin la menor chispa de buen gusto y sin el menor conocimiento de "las reglas" –las neoclásicas de decoro, orden y verosimilitud, como él mismo explicita más adelante–. En Shakespeare –continúa Voltaire– hay sin duda escenas bellas, pasajes grandes y terribles, pero estos quedan esparcidos por esas "farces monstrueuses" a las que llaman tragedias: en Hamlet, por ejemplo, aparecen dos sepultureros que cavan una fosa bebiendo, cantando y bromeando sobre los cráneos con que se tropiezan. Y Julio César empieza con las chanzas de los zapateros remendones, que tienen presencia escénica junto con los nobles Bruto y Casio. Esta postura de Voltaire expresa la paradoja a que podía exponerse el espíritu abierto y cosmopolita del Siglo de las Luces, una época de gran curiosidad intelectual, científica y humanística en la que se producirían obras como la Encyclopédie. Sin embargo, y especialmente en Francia, la estética clasicista impedía aceptar plenamente lo extranjero, que, cuando no era rechazado, quedaba asimilado a sus reglas y convenciones. En lo que respecta a la repulsión de Voltaire y otros clasicistas ante la mezcolanza de lo trágico y lo cómico, lo noble y lo plebeyo en Shakespeare, quizá convenga aclarar brevemente los supuestos en los que se basaban, ya que, entre otras cosas, ilustran el vínculo entre la Ilustración y el Neoclasicismo.

Basándose en el estudio de las ciencias, en el siglo XVIII se creía que era posible descubrir el método de la naturaleza, por el cual ella misma se rige y perfecciona. Por tanto, si existe cierto tipo de parámetro universal, el artista puede expresarlo en imágenes del

mismo modo que el científico lo hace en proposiciones. Según la teoría estética dominante, el arte debe reflejar la naturaleza, pero no copiándola tal como la vemos, sino representando la "naturaleza ideal". A este respecto, los Discourses pronunciados por el pintor Joshua Reynolds ante la Royal Academy londinense suponen una de las síntesis más esclarecedoras de los principios estéticos del Siglo de las Luces. Según Reynolds, el fin último del arte es ético y la virtud se adquiere mediante la plena comprensión del ideal inmutable del hombre. Por tanto, las imperfecciones o peculiaridades que puedan mostrarse por fidelidad a lo particular deben considerarse "deficiencias" en la imitación de lo ideal. Si Alejandro Magno era bajo y san Pablo se vestía con harapos, los grandes pintores del Renacimiento italiano hicieron bien en no presentarlos así, ya que el pintor debe corregir la naturaleza gracias a ella misma, sustituyendo su estado imperfecto por otro más perfecto. Dicho de otro modo, el artista y, por extensión, el poeta deben representar la vida misma, pero no tal como la vemos, sino más bien las formas ideales a las que tiende todo tipo de vida[4]. Dado que, antes y después de Voltaire, a Shakespeare se le ha tenido por hijo de la naturaleza, precisemos que quienes le hacen este elogio no suelen adscribir al término "naturaleza" la connotación idealista, racionalista y excluyente del Neoclasicismo.

Aparte de las numerosas referencias a Shakespeare que recorren su correspondencia, Voltaire siguió escribiendo sobre él en diversos ensayos. En 1748, en su Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, volvía a cargar contra Hamlet, a la que calificaba de obra grosera y bárbara, concebida por un salvaje ebrio, la cual ni el más vil populacho de Francia e Italia podría soportar y de la que ofrecía un grotesco resumen en el que reconocía las bellezas que brillaban en medio de tantos disparates y extravagancias. En 1756 dejó escrito ("Essai sur les moeurs") que en las obras de Shakespeare había más de barbarie que de genio. Después, en su célebre Appel à toutes les nations de l'Europe (1761), contestó al "Parallèle entre Shakespear & Corneille" publicado en el Journal encyclopédique un año antes. Sin prejuicios neoclásicos, el autor de este paralelo afirmaba y explicaba que Shakespeare era superior al dramaturgo francés –preferencia que podría explicarse por la anglomanía que se iba extendiendo en la sociedad francesa[5]–. El artículo, que no llevaba firma, pudo ser obra de un francés que lo hizo pasar como

“traducido del inglés” para eximirse de la esperable reacción adversa, consciente de que la anglomanía no había desplazado a un clasicismo que seguía –y seguiría– muy vivo en Francia. Pues bien, en su Appel, Voltaire contestó exponiendo a sus lectores los respectivos argumentos de Hamlet y de Otelo para que los comparasen con el del Cinna de Corneille y pudieran juzgar por sí mismos entre “la tragédie de Londres et la tragédie de Paris”, no sin dejar clara su absoluta preferencia por Corneille.

* * *

Tal como lo fue exponiendo desde 1731 y especialmente desde la citada carta decimoctava, el juicio de Voltaire sobre Shakespeare abría un debate e invitaba a tomar partido. En España no tardaron en tomarlo y mantenerlo durante varias décadas la mayoría de quienes escribieron sobre el dramaturgo inglés. Por tanto, lo primero que nos llegó fue más bien el debate que sobre su obra se entabló en Francia. Lo vemos en el primer texto crítico conocido sobre Shakespeare publicado en nuestro país. Apareció en 1764, bicentenario del nacimiento de Shakespeare, reinando Carlos III, y se debe a la pluma del prolífico Francisco Mariano Nipho o Nifo (1719-1803), fundador del Diario de Madrid –primer periódico español (1758)[6]– y otros como La estafeta de Londres y El Correo general, histórico, literario y económico de la Europa, en los que se recogían noticias del extranjero. Además, Nifo fue autor y traductor dramático y desplegó una extensa labor como crítico y teórico teatral. Pero leamos su nota sobre Shakespeare:

Los ingleses han dado espectáculos formidables y horrorosos, queriendo hacerlos terribles, pero los franceses [son] tan escrupulosos como los ingleses han sido temerarios, y se detienen demasiado temiendo salirse de la regularidad y enajenarse de la discreción. Por esto alguna vez no llegan al [horror] trágico, por miedo de no exceder los límites. Esta es la razón por que nunca se ha visto en Francia a Shakespaar [sic] sino con disfraz o

embarnizado. La pluma de los franceses sobre este poeta inglés es más bien un afeite que un espejo. Si se hallan entre sus ideas nobles, grandes, vastas y sublimes, expresiones bajas, otras erguidas y algunas gigantescas, se ha de notar el temple y disposición de los cerebros ingleses, cuyo genio es el índole y espíritu de toda la ciudad, tal que si al salir de las manos de la naturaleza se refundiesen juntos todos los espíritus de la Inglaterra en uno solo, resultaría de todos ellos un nuevo Shakespoaar [sic]. La prueba de esto es que aún hoy, y después de doscientos años, es este poeta el ídolo de toda su nación, en cuyas obras no halla defectos y si los halla, los estima; y tendría a demérito de este gran talento inglés que no los tuviese[7].

Estas líneas de Nifo son bastante más enjundiosas de lo que parece a primera vista. Por lo pronto, es probable que no hubiera leído a Shakespeare y que, por tanto, lo estuviera citando de oídas, y no ya por el modo como trabuca dos veces su apellido: no hay constancia de que Nifo supiera inglés –el inglés que hay que saber para leer a Shakespeare–, y él no habría podido leerlo en español –no fue traducido a nuestro idioma hasta 1798–. Quizá lo hiciera en francés, pero habría sido en las versiones fragmentarias y parafraseadas de Antoine de La Place, de las que hablaré más adelante. En cambio, su nota se hace eco del contraste entre los teatros inglés y francés, y especialmente del debate sobre los vicios y virtudes de Shakespeare según los planteamientos de Voltaire.

No podemos saber si Nifo conocía lo que Voltaire escribió sobre Shakespeare entre 1731 y 1764. La idea de que los franceses presentaran a Shakespeare "con disfraz o embarnizado" podría ser una referencia general a La muerte de César (La mort de César, 1735), escrita por Voltaire como posible respuesta al Julio César de Shakespeare y muy distante de este en su tratamiento clasicista. Sin embargo, las dos primeras frases de la nota de Nifo son una traducción algo amplificada y no reconocida de un apunte de Voltaire: "... nosotros los franceses, tan escrupulosos como Vds. [los ingleses] han sido temerarios, nos detenemos demasiado por miedo a arrebatarnos, y a veces no llegamos a lo trágico temiendo rebasar los límites"[8]. La alusión a la mezcla en Shakespeare de ideas

grandes, sublimes y gigantescas con expresiones bajas y plebeyas pudo haberla leído Nifo en la decimoctava carta de Voltaire, en su Dissertation de 1748 y en su Appel, especialmente si observamos su adjetivación. Además, la referencia a Shakespeare como ídolo de los ingleses también podría proceder de la carta decimoctava y de su Appel [9].

No parece probable que Nifo llegara a tiempo de leer las anotaciones que Voltaire añadió a su propia traducción del Julio César de Shakespeare, publicada precisamente en 1764 como parte de sus comentarios sobre Corneille en su Théâtre de Pierre Corneille. En ellos Voltaire respondía de nuevo al paralelo entre Corneille y Shakespeare mencionado antes e invitaba al lector a que comparase por sí mismo la tragedia shakespeariana con el Cinna de Corneille, a quien juzgaba superior y mucho más elegante. Para él, lo que había de natural en Shakespeare era también grosero y bárbaro, y los personajes de Julio César no eran romanos, sino "campesinos de los siglos pasados que conspiran en una taberna"[10]. Pese a estas carencias, Voltaire reconocía que la pieza de Shakespeare captaba su atención desde el principio y que ese "monstrueux spectacle" aportaba un interés dramático que los franceses deberían tener en cuenta e imitar[11]. Sin embargo, y como adelanté, la relación de Voltaire con la obra de Shakespeare fue tomando un cariz cada vez más agresivo conforme esta iba ganando terreno frente al teatro clásico francés –y frente a sus propias tragedias–. Lo veremos más adelante.

Volviendo a la observación de Nifo, importa tener en cuenta la publicación en que apareció, es decir, su opúsculo La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces. ¿Por qué este título? En un principio, Nifo intentaba conciliar los modelos franceses con una revisión del drama español del siglo XVII, proponiendo una vía media entre los excesos barrocos de este y la rigidez clasicista del teatro francés y de los afrancesados. Sin embargo, sea porque su eclecticismo lo enfrentó con ambos bandos o por lo que fuese, el caso es que acabó reivindicando el teatro áureo español y los valores tradicionales y oponiéndose a las exigencias del drama clasicista francés[12]. En La nación española Nifo se dirigía expresamente contra El Pensador, diario fundado en 1762 y dirigido y escrito en su mayor parte por José Clavijo y

Fajardo (1730-1806), quien, apoyado por los neoclásicos, lanzó una campaña contra el teatro del Siglo de Oro que llevaría a la prohibición de representar autos sacramentales. En suma, Nifo no escribió sobre Shakespeare porque le interesara su obra por sí misma, sino que se hizo eco del debate shakespeariano y lo integró en otro que discurría en España y le tocaba más de cerca. De este modo tomaba partido contra el Neoclasicismo apoyándose en un autor tan poco clasicista como Shakespeare. Después de Nifo, otros utilizarían al dramaturgo como elemento de este debate nacional, unas veces a favor de los neoclásicos y otras en contra.

Por lo demás, la conclusión de la nota de Nifo, en la que se refiere a la admiración de que Shakespeare gozaba en Inglaterra, nos remite de nuevo al debate sobre sus vicios y virtudes: los ingleses, según Nifo, no ven en él defectos y, si los ven, los estiman –e incluso tendrían a demérito que no los tuviera–. Antes de entrar en lo acertado o erróneo de esta observación, y como veremos en varios casos representativos, precisemos que fue en Inglaterra y no en Francia donde primero se habló de tales méritos y defectos. El dramaturgo Ben Jonson, contemporáneo y amigo de Shakespeare, dejó escrito que este "… redimía sus vicios con sus virtudes. Siempre fue más digno de elogio que de perdón"[13]. Unos cincuenta años después de la muerte de Shakespeare, ya en el periodo de la Restauración, el poeta, dramaturgo y crítico clasicista John Dryden le acusaba de mezclar elementos cómicos y trágicos, de ser a veces insípido, de expresar la seriedad con rimbombancia. Y sin embargo, añadía que, cuando se le presentaba la ocasión, Shakespeare siempre era grande y se elevaba por encima de los demás, para concluir diciendo: "Shakespeare era el Homero o padre de nuestros poetas dramáticos; Jonson el Virgilio, el modelo de la composición elaborada: yo lo admiro, pero amo a Shakespeare"[14].

Ya en el siglo XVIII, el poeta Alexander Pope planteó explícitamente el tema en el prólogo a su edición de las obras de Shakespeare de 1725, es decir, siete años antes de que lo tratase Voltaire en la edición inglesa de sus Lettres philosophiques: "Hay que admitir que Shakespeare es el tema más atrayente y abundante para la crítica y el que aporta los ejemplos más numerosos y conspicuos tanto de bellezas como de defectos de toda índole"[15]. Como Pope creía que entrar en la crítica de Shakespeare excedía la función de su prólogo,

se limitó a “atenuar” muchos defectos que eran suyos y a absolverlo de la imputación de otros muchos que no lo eran. Además, y aun insistiendo en que no era ese el lugar indicado para elogiarlo, precisó que no quería omitir ninguna ocasión de hacerlo. Como antes con Dryden, el neoclásico Alexander Pope no callaba los defectos de Shakespeare –tan grandes, en su opinión, como grandes sus excelencias–, pero prefería destacar estas e insistía en elogiar al autor. Ni que decir tiene que su actitud dista bastante de la de Voltaire, quien sin duda leyó a Shakespeare en la edición de su amigo Pope y, por tanto, el prólogo de este.

En 1765, Samuel Johnson, en el prólogo a su edición de las obras de Shakespeare, continuó con el debate sobre sus excelencias y defectos y tampoco le ahorró críticas. Según él, Shakespeare no siempre articulaba bien sus tramas, tendía a la pomposidad y al circunloquio, y no parecía escribir con un fin moral. Al mismo tiempo, Johnson censuraba la rigidez de las reglas neoclásicas y la miopía de Voltaire, y defendía que Shakespeare mezclase lo cómico y lo trágico y desatendiese por artificiales las unidades de tiempo y lugar. Para Johnson lo importante era la fidelidad a la naturaleza, es decir, a la vida y, en este sentido, Shakespeare era preeminente: sus héroes son hombres, con sus temores y esperanzas, y su reputación estará asegurada mientras no cambie la naturaleza humana:

Por encima de todos los escritores, al menos de los modernos, Shakespeare es el poeta de la naturaleza: el poeta que presenta a sus lectores un espejo fiel de las costumbres y la vida. […] En las obras de otros escritores un personaje es con demasiada frecuencia un individuo; en los de Shakespeare es generalmente una especie[16].

El juicio de Johnson confirma una tendencia iniciada en su país desde el último cuarto del siglo XVII. Sin duda, la crítica francesa y las reglas clasicistas también llegaron a Inglaterra, pero no alcanzaron un peso tan notable como en Francia o en otros países europeos. Ello explica en buena medida la actitud de los escritores y críticos ingleses ante Shakespeare, generalmente más flexible y

favorable que la adoptada por Voltaire y otros franceses, así como el hecho de que, al contrario que estos, los ingleses tendieran a disculpar sus faltas y elogiar sus virtudes. Pero creo que hay otra explicación.

Es significativo el caso del escritor y crítico inglés Charles Gildon (1665-1724), quien lamentaba la falta de respeto de sus compatriotas por las reglas clásicas y censuraba las irregularidades en las obras de Shakespeare. Sin embargo, confesaba que, a pesar de sus errores manifiestos, cuando leía a Shakespeare se sentía tan gratamente sorprendido que ya no veía sus defectos: "Hay en él tal embrujo que todas las reglas del arte que no observa… desaparecen… como si yo nunca hubiera sabido nada del asunto"[17]. Gildon sin duda se refería a la "magia" del lenguaje de Shakespeare, a una extraordinaria creatividad verbal y poética capaz de activar la resonancia de las palabras, ante la cual los críticos ingleses, por muy neoclásicos que fuesen, respondían con sensibilidad y no solo intelectualmente. Por tanto, la íntima y última percepción de esta creatividad le estaba vedada a Voltaire como extranjero y hablante no nativo[18].

Volvamos ahora a Mariano Nifo teniendo presente las apreciaciones de Gildon. Si, como este da a entender, son las audacias poéticas de Shakespeare lo que a él, siendo clasicista, tanto le hechizaba –a él y a otros muchos anglohablantes de todos los tiempos–, Nifo no andaba descaminado al decir que los ingleses, si veían defectos en sus obras, los estimaban. Pero hay más: con esta observación Nifo parece que se hacía eco del ambiente que estaba llevando a la consagración de Shakespeare como escritor nacional inglés; un proceso que, sin embargo, fue complejo y, además de su fulgor, tuvo sus sombras.

No es este el lugar para entrar en detalles, pero no estará de más mencionar algunos hechos significativos. Aunque fuese ciento veinticuatro años después de su muerte, en 1741 se le erigió una estatua conmemorativa en el Rincón de los Poetas de la Abadía de Westminster, y en 1753 llegó a decirse que en el ámbito literario sus obras eran "una especie de religión establecida"[19]. De hecho, Shakespeare estaba tan firmemente instalado en las letras inglesas que su reputación no parecía depender de sus méritos literarios o

dramáticos. Tanto es así que, como observa Michael Dobson, "su fama es tan sinónima de las más altas exigencias del nacionalismo contemporáneo que ser simplemente británico es heredarlo, sin necesidad de haberlo leído o haber visto sus obras"[20].

Pues bien, era en el mundo del teatro donde más se hacía patente esta situación. En la temporada teatral londinense de 1740- 1741 la cuarta parte de las representaciones era de obras shakespearianas, respondiendo así al alza del sentimiento nacionalista y a los estímulos del Shakespeare Ladies Club –un grupo de damas creado expresamente para convencer a los empresarios teatrales londinenses de que dieran mayor presencia a Shakespeare en sus carteleras–. Según esta asociación, el dramaturgo ofrecía al público "una política sensata, una comedia limpia y sentimientos naturales", a diferencia de las comedias licenciosas de la Restauración y de las óperas italianas[21]. A lograr estos objetivos contribuían consciente o inconscientemente sus adaptadores, que, suprimiendo y alterando de manera sistemática aspectos que se juzgaban inaceptables, intentaban que las obras fueran dignas del autor. Así las cosas, la Inglaterra que puso a Shakespeare por las nubes y lo consagró como poeta nacional no podía con él en el teatro si no era adaptado y corregido.

Esta paradoja alcanzó su expresión más llamativa con David Garrick y su Jubileo. En efecto, este actor-empresario, famoso por los montajes que dedicó a su adorado Shakespeare –y uno más de sus adaptadores-expurgadores[22]–, organizó en 1769 en Stratford- upon-Avon, cuna de su ídolo, un festival shakespeariano que alcanzaría difusión fuera de Inglaterra, pero al que se acusó de frivolidad dentro de ella y que algunos vieron solo como una peregrinación de grandes y famosos –un jubileo en el que no se representó ni una obra del homenajeado[23]–. Al final, mientras otros seguían discutiendo las bellezas y defectos de su obra, la absorción de Shakespeare en la cultura de su tiempo se expresó en una celebración cuyos asistentes no tenían más que una vaga idea de quién era Shakespeare[24].

Notas al pie

[1] Véase Jean Jules Jusserand, Shakespeare en France sous l'Ancien Régime (Paris: Colin, 1898), p. 144. Jusserand mostró (pp. 136-144) que ya en el siglo XVII había referencias a Shakespeare en algunas publicaciones francesas. Sin embargo, en su mayoría son anotaciones en listas de nombres y títulos con muy pocos comentarios. Véase también John Pemble, Shakespeare Goes to Paris: How the Bard Conquered France (London & New York: Hambledon & London, 2005), pp. 1 ss.

[2] En el "discurso" sobre su tragedia Brutus (Paris: Josse, 1731), pp. xiii-xiv.

[3] La obra conoció al menos las siguientes primeras ediciones: la de Londres (Letters Concerning the English Nation, 1733), la de Rouen (Lettres Philosophiques, 1734) y la de Amsterdam (Lettres Philosophiques, 1734). Fue condenada por el Parlamento de París por escandalosa, contraria a la religión, a las buenas costumbres y al respeto debido a los poderes. Al menos en cuanto a la libertad de expresión en aquellos años, bastaría recordar que fue en Inglaterra donde el Daily Courant, fundado en 1702, no requería de autorización previa ni estaba sometido a la censura, como tampoco otros que le siguieron. En Francia, en cambio, el primer diario de noticias, el Journal de Paris, apareció en 1777; además, la prensa francesa requería autorización previa y estaba sometida a la censura, con una libertad restringida. Véase a este respecto Luis Miguel Enciso, La Europa del siglo XVIII (Barcelona: Península, 2001), p. 379.

[4] "Discourse III", en Sir Joshua Reynolds's Discourses, ed. E.G. Johnson (Chicago: A. C. McClurg and company, 1891), p. 89. Véanse al respecto Walter Jackson Bate, From Classic to Romantic (New York: Harper Torchbooks, 1961), pp. 79-80, e Isaiah Berlin, The Roots of Romanticism, ed. H. Hardy (London: Pimlico, 2000), p. 26.

[5] Jusserand, p. 274.

[6] Titulado inicialmente Diario noticioso, curioso, erudito y comercial, político y económico.

[7] Francisco Mariano Nipho, La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus sequaces (Madrid: Gabriel Ramírez, 1764), pp. 125-127.

[8] "... nous autres François aussi scrupuleux que vous avez été téméraires, nous nous arrêtons trop, de peur de nous emporter, & quelquefois nous n'arrivons pas au tragique, dans la crainte d'en passer les bornes." Brutus, p. XVii. Como se explica más adelante respecto a un caso parecido (José María Calderón, véase p. 87), es posible que Nifo no reconociera su fuente para no aparecer como lector de Voltaire, cuyas obras estaban prohibidas en España por la censura civil y eclesiástica.

[9] Los adjetivos "sublime" y "gigantesque" figuran en el primer párrafo de la carta decimoctava de Voltaire; "traits sublimes" (referidos a Hamlet), en su Dissertation de 1748, y "… les idées les plus basses, ni les plus gigantesques", en su Appel à toutes les nations de l'Europe (1761). En su carta decimoctava Voltaire menciona la "vénération qu'on a pour cet ancien" y, en su Appel, dice que la admiración por Shakespeare "… devint une idolâtrie". Véanse Voltaire, Lettres philosophiques (Paris: Garnier, 1964 [1734]), p. 104, y Theodore Besterman (ed.), Voltaire on Shakespeare. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century (Genève: Institut et Musée Voltaire: 1967), pp. 57, 76 y 73, respectivamente.

[10] "… des campagnards des siècles passés qui conspirent dans un cabaret". Besterman, p. 155.

[11] "Nous ressemblerions à ces nations [Espagne et Angleterre], si nous avions été dans le même cas. Leur théâtre est resté dans une enfance grossière, & le nôtre a peut-être acquis trop de raffinement. J'ai toujours pensé qu'un hereux & adroit mélange de l'action qui règne sur le théâtre de Londres & de Madrid, avec la sagesse, l'élégance, la noblesse, la décence du nôtre, pourrait produire quelque chose de parfait ..." ("Nos pareceríamos a estas naciones

[España e Inglaterra] si hubiéramos estado en el mismo caso. Su teatro sigue estando en una infancia grosera, y el nuestro quizás haya adquirido demasiado refinamiento. Yo siempre he pensado que una mezcla feliz y hábil de la acción que reina en el teatro de Londres y de Madrid con la sabiduría, la elegancia, la nobleza, la decencia del nuestro, podría producir algo perfecto...”), Besterman, p. 156. Ya en 1731, en el “discurso” sobre su Brutus (p. ix), Voltaire reconocía que los dramas ingleses más irregulares tenían un gran mérito: el de la acción.

[12] Véase, entre otros, Emilio Palacios Fernández, “Francisco Mariano Nipho (y otros escritores castizos) en la polémica sobre Calderón (y el teatro áureo) en el siglo XVIII”, www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/27/ cilh-27-3.pdf

[13] “[But hee] redeemed his vices, with his vertues. There was ever more in him to be praysed, then to be pardoned.” Cit. E.K. Chambers, William Shakespeare. A Study of Facts and Problems, II (Oxford: Oxford University Press, 1988 [1930]), p. 210.

[14] “ Shakespeare was the Homer, or father of our Dramatick Poets; Jonson was the Virgil, the pattern of elaborate writing: I admire him, but I love Shakespeare ”. John Dryden, An Essay of Dramatick Poesie (1668). Cit. Brian Vickers (ed.), Shakespeare: The Critical Heritage. Vol. 1 (London: Routledge, 1974), p. 139.

[15] “ Shakespeare must be confessed to be the fairest and fullest subject for Criticism, and to afford the most numerous as well as most conspicuous instances, both of Beauties and Faults of all sorts”. The Works of Shakespeare, Collated and Corrected, 6 vols., 1725. Cit. Vickers, Shakespeare: The Critical Heritage. Vol. 2 (1974), p. 403.

[16] “Shakespeare is above all writers, at least above all modern writers, the poet of nature: the poet that holds up to his readers a faithful mirror of manners and of life.” […] In the writings of other poets a character is too often an individual; in those of Shakespeare it is commonly a species.” The Plays of William Shakespeare in Eight Volumes, with the Corrections and Illustrations of Various Commentators. To which are added Notes by Samuel Johnson, 1765. Cit. Vickers, Shakespeare: The Critical Heritage. Vol. 5

(1979), p. 57.

[17] “For in spite of his known and visible Errors, when I read Shakespeare, even in some of his most irregular Plays, I am surpriz’d into a Pleasure so great that my Judgment is no longer free to see the Faults… There is such a Witchery in him that all the Rules of Art which he does not observe… vanish away… as if I had never known any thing of the Matter”. Charles Gildon, An Essay on the Art, Rise and Progress of the Stage in Greece, Rome and England, 1710. Cit. Vickers, Shakespeare: The Critical Heritage. Vol. 2 (1974), p. 218.

[18] Besterman (p. 27) afirma que Voltaire sabía muy bien el inglés y que, por tanto, estaba en condiciones de entender la complejidad de la lengua de Shakespeare. Ciertamente, pero lo había aprendido de adulto y no había alcanzado el grado de apreciación íntima de un hablante nativo (o bilingüe desde el origen) que permite responder a la resonancia poética de las palabras de Shakespeare y por el que Dryden, Gildon, Pope o Johnson lo elogiaban pese a sus defectos como no podían hacerlo Voltaire o los críticos extranjeros.

[19] Arthur Murphy, “Essays on Shakespeare, 1753-4”, en Vickers, Shakespeare:The Critical Heritage. Vol. 4 (1976), p. 93.

[20] “… his fame is so synonymous with the highest claims of contemporary nationalism that simply to be British is to inherit him, without needing to read or see his actual plays at all.” Michael Dobson, The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769 (Oxford: Clarendon Press, 1992), p. 214. Sobre la mitificación shakespeariana en esta época, véase también Michèle Willems, La genèse du mythe shakespearien: 1660-1780 (Paris: Presses universitaires de France, 1979).

[21] “… sound politics, clean comedy and natural sentiment”. Véase Robert Shaughnessy, “Shakespeare and the London Stage”, en Fiona Ritchie & Peter Sabor (eds.), Shakespeare in the Eighteenth Century (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), p. 168 [161-184].

[22] Por dar solo algunos ejemplos, Garrick suprimió, entre otras, la escena de los sepultureros en Hamlet, hizo que Julieta despertase antes de la muerte de Romeo y puso en escena El rey Lear

basándose en la versión con final feliz de Nahum Tate. Al mismo tiempo, Garrick erigió un templo a Shakespeare, o más bien un templete –por cierto, de estilo clásico griego–. En su Viaje fuera de España –(Madrid: Ibarra, 1785), p. 63–, Antonio Ponz informaba de este monumento, erigido en la casa de campo de este "idólatra" de Shakespeare.

[23] Dobson observa que el "transcendent status" de Shakespeare hacía innecesario recitar ni un solo verso suyo: la oda que le dedicó Garrick sería el sustituto más importante de la propia palabra de Shakespeare –una oda cuyo comienzo revela más patriotismo que capacidad crítica (The Making, pp. 186 y 216)–. Sobre la repercusión del Jubileo en Francia y Alemania, véase Martha W. England, "Garrick's Stratford Jubilee: Reactions in France and Germany", Shakespeare Survey, 9 (1956), pp. 90-100. Sobre el jubileo en Stratford puede verse J.M. Stockholm, Garrick's Folly: The Stratford Jubilee of 1769 (London: Methuen, 1964); Christian Deelman, The Great Shakespeare Jubilee (London: Michael Joseph, 1964), y Martha W. England, Garrick's Jubilee (Columbus: Ohio State University Press, 1964).

[24] Véase al respecto Michael Caines, Shakespeare & the Eighteenth Century (Oxford: Oxford University Press, 2013), p. 105.

5

La aduana francesa: el Hamleto

Después de Nifo, en España no volvió a hablarse de Shakespeare hasta ocho años después. Lo hizo el poeta y militar José Cadalso (1741-1782) en Los eruditos a la violeta y después en el Suplemento a esta obra, ambos publicados en 1772. El apellido del dramaturgo aparece bien escrito en ambas, y no porque el autor fuese más cuidadoso que Nifo: Cadalso seguramente leyó a Shakespeare en el original inglés, idioma que aprendió o perfeccionó en Inglaterra como parte de su educación en el extranjero y del que tradujo un fragmento de El paraíso perdido de Milton en verso castellano. Además, en su Noches lúgubres, Cadalso imitó el estilo de Pensamientos nocturnos (Night Thoughts), del poeta Edward Young (1683-1765), al que probablemente leyó durante su estancia en Inglaterra.

Tanto en Los eruditos a la violeta como en el Suplemento, Cadalso satiriza a quienes hacen gala de una erudición pretenciosa sin los debidos conocimientos. En la primera leemos:

De los poetas ingleses abominad a la francesa, diciendo que su épico Milton deliró cuando puso artillería en el cielo, cuando hizo hablar a la muerte, al pecado, etc., y no llamaréis un punto menos que feroz a la Melpómene, que inspiró a Shakespeare sus dramas lúgubres, fúnebres, sangrientos, llenos de spleen, y cargados de los densos vapores del Támesis y de las negras partículas del carbón de piedra, sin olvidar una sola palabra de cuantas componen esta lóbrega oración, porque son todas ellas del conjuro, para quedar bien en la gracia de algunos amigos. Con esto y con pronunciar, como Dios os dé a entender, el nombre del insigne Shakespeare, nadie dudará de vuestro voto y su autoridad en materias del teatro

inglés; y más, si añadís, por superabundancia de erudición, que una de las fondas o tabernas en que se suele emborrachar parte de la joven nobleza inglesa al salir de la comedia, tiene por muestra la cabecera del susodicho Shakespeare, atolondrará vuestra erudición a cuantos os escuchen[1].

Recurriendo a la ironía, Cadalso se vale de un profesor que enseña a tales eruditos a disertar sobre los escritores ingleses, y en particular sobre Shakespeare, desde la estética francesa y mediante una serie de clichés y tópicos de color local. Es decir, anima a sus discípulos a hablar de Shakespeare sin necesidad de haberlo leído, aludiendo así indirectamente a todos los que hacían lo mismo, en España y fuera de ella, y no solo a los futuros "violetos" –ya veremos más adelante que Cadalso no era el único en denunciar expresamente esta tendencia–. Pero fue en el Suplemento donde Cadalso se extendió un poco más:

El dramático inglés Shakespeare, sobre todos los demás defectos que le debéis notar vosotros los críticos a la violeta, tiene otro capaz por sí solo de hacer su nombre aborrecible, desde Barcelona a La Coruña, y desde Bilbao a Cádiz (¡bravo!) y es que fue contemporáneo de nuestro pobrete Lope de Vega. Se correspondieron literalmente y se imitaron en los descuadernos de la imaginación, y también en esas que llaman hermosuras de invención, enlace, lenguaje y amenidad los que no están impuestos en lo que es verdadero mérito escénico. No hubo entre los dos más diferencia, sino en que el señor Lope de Vega sería un hombre de olla podrida, estofado, migas, vino de Valdepeñas y rosario, y que el señor Shakespeare sería un hombre que gastaría su roast-beef, plum pudding, good ale & punch [2].

El profesor enseña ahora a entrar en el aún frecuentado debate sobre los defectos y cualidades de Shakespeare. Si sus discípulos lo hacen "a la francesa", como antes les explicaba, deberán empezar por sacarle defectos. Para dejarlo más claro, Cadalso asocia a

Shakespeare con Lope de Vega, que por ser español y contemporáneo del inglés ayudará a entender mejor la cuestión que se plantea: ambos adolecen de iguales vicios y virtudes, lo que, como antes en Mariano Nifo, permite que el debate sobre Shakespeare se inserte en otro nacional más inmediato, el que concierne al teatro del Siglo de Oro visto desde la óptica neoclásica. Cadalso es más irónico y ambiguo que Nifo, pero acaba abordando temas semejantes que seguían debatiéndose. Por otro lado, es el primero en asociar al dramaturgo inglés con un ingenio español equivalente, lo que será una característica de la presencia de Shakespeare en España durante bastantes décadas.

Fue también en 1772 cuando el poeta y periodista Manuel Rubín de Celis (1743-1809) publicó Junta que en casa de D. Santos Celis tuvieron ciertos eruditos a la violeta, en la que escribía:

Con irse uno al Corral del Príncipe a ver el Hamleto encuentra uno allí mil extranjeros que le informarán de todo. En la suspensión de V.ms. he llegado a conocer que no han entendido esta palabra "Hamleto". Pues, si no lo tienen a mal, se la explicaré en breve.

Quiere decir Hamleto un rey de Dinamarca. A este pobre le sucedió yo no sé qué cosa, que de todo se asustaba. De sus sustos se formó una tragedia en Inglaterra, esta parió otra francesa, y la francesa abortó una española. Miren Vms. qué mezcla. La tal tragedia es famosa; en ella hay fantasmas y muertos, como en El convidado de piedra, pero en esta es pecado que salgan tales espectros y en las extranjeras, no, como si no tuviésemos nosotros las mismas facultades que los franceses, los italianos y los ingleses para sacar a los muertos de sus sepulcros y aun de los infiernos[3].

Así se refería su autor a la obra teatral Hamleto, Rey de Dinamarca. Tragedia inglesa, estrenada en Madrid el 4 de octubre de 1772. Ahora bien, ¿por qué "Hamleto" y no "Hamlet"? ¿Por qué "Rey de Dinamarca" y no "Príncipe"? Antes de dar respuesta a estas preguntas, veamos cómo una publicación del año siguiente recogía en parte las palabras de Rubín de Celis.

En efecto, el fabulista y dramaturgo Tomás de Iriarte (1750- 1792) hizo una referencia a Hamlet en Los literatos en Cuaresma, sátira compuesta a la manera de las homilías que se leían en esa época del año. Contrastando la instrucción que proporcionaban las obras neoclásicas realistas con el mero entretenimiento que ofrecían las populares comedias de magia, y especulando sobre lo que sería una "tragedia incriticable" –es decir, la que cumpliera con las reglas neoclásicas, pero también que agradase al público–, Iriarte mencionaba aquellas en las que no salen "espíritus ni fantasmas, como en El convidado de piedra o en Hamlet "[4]. Según parece, aquí Iriarte se hace eco de la Junta de Rubín de Celis, ya que, como hemos visto, este asociaba el Hamleto con El convidado de piedra como obras en las que aparecían espectros. Cabe preguntarse si Iriarte, al escribir "Hamlet" y no "Hamleto", se refería solo a esta última y no también al Hamlet de Shakespeare, en la que aparece un espectro. Sea como sea, el caso es que se vale de una u otra, como Rubín de Celis se sirve del Hamleto, para insertarla en el debate sobre la presencia escénica de espectros en tanto que contraria a la regla neoclásica de la verosimilitud.

Vayamos ahora al Hamleto. La obra estuvo en cartel en Madrid entre el 4 y el 8 de octubre de 1772, y se repuso los días 16 y 17 de diciembre del mismo año –no necesariamente un fracaso, como hasta ahora se ha creído[5]–. En cuanto al texto, lo que le pareció a Rubín de Celis un aborto era una traducción más o menos libre, atribuida a Ramón de la Cruz (1731-1794), del Hamlet que Jean-François Ducis estrenó en la Comédie Française en 1769, a su vez una versión neoclásica del Hamlet de Shakespeare[6]. Esta sería la primera de una serie de refundiciones con las que el dramaturgo francés se propuso la tarea de acomodar las tragedias shakespearianas a los principios clasicistas que regían en la escena francesa. Le siguieron Romeo y Julieta (1772), El rey Lear (1783), Macbeth (1784), Juan sin Tierra (1791, también conocida como El rey Juan) y Otelo (1792). Como Ducis no sabía inglés, elaboró su Hamlet a partir de la traducción de Pierre-Antoine de La Place (1707-1790)[7]. Convendrá detenerse en la obra de Ducis antes de entrar en el Hamleto.

En efecto, entre 1745 y 1748 La Place había publicado Le Théâtre Anglois, una antología en ocho tomos de obras teatrales inglesas, de

los que dedicó cuatro a Shakespeare. El único drama shakespeariano que tradujo en su integridad fue Ricardo III. Otros nueve, entre ellos Hamlet, los trasladó de manera selectiva, resumiendo las partes omitidas en forma narrativa para no incurrir en la inverosimilitud o la falta de decoro prohibidas por las reglas neoclásicas. De otras veintiséis ofreció solo resúmenes. Pese a estas carencias, el trabajo de La Place supuso la primera introducción al teatro inglés en su país, mediante la cual defendía las obras de Shakespeare con una actitud muy liberal para su tiempo[8].

En cuanto a Ducis, una de sus paradojas consistía en que, dependiendo en un principio de estas traducciones fragmentarias por no poder leer a Shakespeare en su lengua, no solo era un ferviente admirador suyo, sino que adaptaba sus obras "a la francesa" para acrecentar la fama del inglés y hacer que lo apreciase el público francés. Desde luego, en Francia sabían muy bien que sus versiones neoclásicas no eran "Shakespeare". Sin embargo, lejos de constituir una opción teatral, fueron durante décadas la única forma de "Shakespeare" representable en la escena francesa y en distintos teatros europeos, estuvieron publicándose constantemente y gozaron de un to notable durante décadas, por lo que no deben despacharse a la ligera. Su Hamlet llegó a representarse doscientas tres veces en la Comédie Française entre 1769 y 1851, y no menos de sesenta y cinco en el tercer decenio del siglo XIX, es decir, en el apogeo del Romanticismo. Sin duda, su versión es periférica con respecto a la tragedia original, pero su presencia fue central en la historia teatral europea[9].

A Ducis se le ha juzgado con incomprensión, paternalismo o excesivo rigor, especialmente desde el Romanticismo, que hizo a Shakespeare el santo de su máxima devoción[10]. Sin embargo, también ha tenido sus defensores, algunos de los cuales han considerado sus versiones como obras de arte. Una figura de peso en el desarrollo del Romanticismo como Madame de Staël, aunque admitía que se pueden encontrar en ellas muchos defectos, añadía: "pero sería muy injusto no reconocer en ellas bellezas de primer orden"[11]. Décadas después, otros han intentado valorarlo en su justa medida. En 1883 Daniel López escribía:

Grave error sería acusar después de esto a Ducis de mutilador de Shakespeare y desencadenarse contra él con todo el furor del fanatismo exacerbado. Muchos lo han hecho ya, desconociendo que no así en un día y de buenas a primeras se introducen tan radicales reformas y se modifica y cambia por completo el gusto literario de una nación, por más culta y adelantada que esta sea. […] Y no es que antes no hubiera quien, siguiendo el original, pudiese hacer un arreglo tan fácil como hoy se exige; es que el público lo hubiera rechazado brutalmente, como sucedió entre nosotros, sin pararse a considerar si aquello era o no del original, sino porque, fuese de quien fuese, no le gustaba, y en el teatro, para que una obra viva, no hay otra ley que el soberano gusto del público[12].

En nuestros días John Pemble propone que no llamemos adaptaciones a las versiones de Ducis, ya que deben poco a los escenarios shakespearianos, sino más bien "imitaciones": según la teoría estética del siglo XVIII, el concepto de imitación no tenía la connotación negativa de pastiche o engaño, sino que se refería a una reproducción creadora consistente en desmontar y volver a montar, en vaciar una idea en un molde cultural distinto[13]. Pero no se trataba solo de trasvasar obras teatrales de una cultura a otra. Ducis, que tenía muy en cuenta el "soberano gusto del público", supo adaptar las obras shakespearianas combinando las exigencias de la tragedia neoclásica, concebida para satisfacer a un auditorio aristocrático, con asuntos y situaciones propios del drama doméstico, más atrayentes para el nuevo público burgués[14]. Otra cosa es lo que tendría que sacrificar de Shakespeare para contentar el soberano gusto de ese público.

En efecto, comparándolo con el de Shakespeare, en el Hamlet de Ducis no hay espectro escénico, ni combate de esgrima, ni muere al final el protagonista, ni están Rosencrantz y Guildenstern, ni los cómicos, ni los sepultureros. En él se respetan las unidades, la acción transcurre en veinticuatro horas y en el mismo lugar, todos los personajes principales tienen sus confidentes, es Gertrudis quien ha matado a su marido y Ofelia no es hija de Polonio, sino de Claudio, quien desde el principio se propone derrocar al joven Hamlet y ceñir la corona danesa. Ahora bien, al plantear así la

acción y hacer a Gertrudis un personaje tan central –Ducis le da casi tantos versos como a Hamlet–, el conflicto moral del protagonista se desvía hacia el drama doméstico de división de lealtades: el Hamlet de Ducis se debate entre el deber para con su padre y el amor a su madre, pero se ve obligado a matar al padre de su amada. Por otro lado, y atendiendo a las expectativas de su público, Ducis resuelve la ausencia de dos elementos shakespearianos mediante el recurso a la urna que contiene las cenizas del padre de Hamlet: esta sustituye al espectro escénico de Shakespeare y cumple la función del teatro en el teatro al ser el instrumento por el que se revela el crimen de Gertrudis. Además, y debido al afán de Ducis por adaptar sucesivamente la obra a las nuevas circunstancias estéticas y políticas, la primera versión impresa de su Hamlet (1770) pasaría después por toda una serie de revisiones –la llamada "versión definitiva" (1809) sería la suma de todas estas modificaciones–. Uno de los factores más importantes de estos cambios fue la influencia del gran actor François-Joseph Talma. Ducis, que presenció en 1787 una de sus primeras actuaciones y quedó impresionado por su gran talento, estrechó con él hacia 1790 una colaboración tan fructífera como duradera. Es a Talma, que desde entonces encarnó los papeles shakespearianos de Ducis, a quien se debe la versión definitiva de este Hamlet. No es solo que el actor le diese al autor consejos generales que serían dramáticamente útiles: Talma había vivido en Londres varios años en su infancia y juventud, llegó a hablar el inglés con tanta facilidad como el francés y había visto allí representaciones de Shakespeare, por lo que le aconsejaba con conocimiento directo de su obra y de la realidad teatral inglesa[15].

Pasemos ahora al Hamleto, conservado en tres manuscritos diferentes y no publicado hasta 1900. Si comparamos su texto con el original de Ducis, observaremos notables diferencias. Empecemos con las de forma, metro y rima. Para que estas se aprecien con mayor claridad, retrocedamos antes al original de Shakespeare, en el que, como es habitual en los dramas isabelinos, se emplea el verso blanco, es decir, versos de cinco pies que generalmente no riman. Recordemos el comienzo del más célebre monólogo de Hamlet:

To be, or not to be; that is the question:

whether ‘tis nobler in the mind to suffer

the slings and arrows of outrageous fortune,

or to take arms against a sea of troubles,

and, by opposing, end them. […]

Una traducción de este fragmento que aspire a reproducir o sugerir el verso original tendría que valerse de versos blancos más o menos equivalentes. Es lo que hizo José Blanco White en 1823 al traducirlo por primera vez en endecasílabos castellanos:

Ser o no ser – he aquí la grande duda.

¿Cuál es más noble? ¿Presentar el pecho

de la airada fortuna a las saetas,

o tomar armas contra un mar de azares

y acabar de una vez?[16].

En cambio, Ducis, al igual que los demás neoclásicos franceses, empleaba los alejandrinos pareados, cuyas rimas van recorriendo la obra de principio a fin. El comienzo de su Hamlet reza así:

Oui, cher Polonius, tout mon parti n’aspire,

en détrônant Hamlet, qu’à m’assurer l’Empire.

Ce Prince, seul, farouche, à ses langueurs livrè,

aime à nourir le fiel don't il est devouré[17].

Una traducción que se propusiera reproducir tal esquema de metro y rima sonaría más o menos de este modo:

Sí, querido Polonio, cuanto anhela mi bando

es destronar a Hamlet y asegurarme el mando.

A este príncipe huraño, tan abatido ahora,

le gusta alimentar la hiel que lo devora.

Sin embargo, en las tragedias neoclásicas españolas no se emplean los alejandrinos pareados, sino que se prefiere el romance heroico, cuya alternancia de rimas en asonante evita el continuo martilleo de los pareados franceses[18]. Es también el verso que se prefiere en las traducciones y refundiciones dieciochescas, y el Hamleto no fue excepción. Obsérvese que su traductor comienza su versión añadiendo versos de su propia cosecha, puestos aquí entre corchetes:

[CLAUDIO

Llegó, amado Polonio, llegó el día

de confiar a tu amistad y aliento

mis designios. Escucha… Pero antes,

de la seguridad nos informemos

de este lugar.

POLONIO Ninguno puede oírnos.

CLAUDIO

¿No? Pues óyeme tú.] Todo el concepto

mío y de mis parciales se reduce,

uniéndose mi ánimo y su esfuerzo,

a coronarme rey de Dinamarca

antes que ocupe su sitial Hamleto;

ese príncipe adusto y retirado,

tan fastidioso, al fin, y tan violento

que parece que solo se complace

en nutrir a las fieras de su pecho[19].

Así, pues, también el Hamleto se resistió a un metro y una rima ajenos a la tradición teatral española que habrían sonado monocordes y artificiales, prefiriendo, por tanto, traer el original a la cultura del oyente en vez de llevar a este hacia el original[20]. Su propio título parece pensado para que suene más español que el original francés –aunque sin posterior fortuna, ya que en las versiones y traducciones castellanas del Hamlet de Shakespeare o de Ducis que le han seguido se ha prescindido de la "o" final–. Fuera del ámbito teatral y además de la mencionada referencia de Rubín de Celis, Pedro Montengón fue uno de los pocos que luego utilizó "Hamleto" en vez de "Hamlet". Lo hizo en su novela Eusebio (1786-88) cuando narra de manera irreal que su héroe asiste en Londres a una representación de la tragedia de Shakespeare[21].

El Hamleto también presenta otras diferencias con el Hamlet de Ducis. En razón de la regla neoclásica de verosimilitud, no podían mostrarse espectros en escena, ya que no tienen "realidad"[22]. Como a Hamlet se le aparece el de su padre, Ducis parece haber dudado al principio en cuanto a lo que podía hacer con él. En su edición de 1770, el espectro es mencionado en el diálogo como una figuración

de Hamlet. Sin embargo, al final del cuarto acto, escena sexta, la edición contiene una variante significativa precedida de la siguiente nota: “Voici la maniere dont a representé la premier fois la fin de cet Acte”. Unas líneas más adelante leemos la acotación: “Le Spectre reparoît” y, más adelante aún, el espectro le habla a Hamlet, aunque solo le dice “Frappe” (es decir, “mata a tu madre”). Parece, por tanto, que Ducis se atrevió a quebrantar la regla de la verosimilitud en este pasaje, pero que su atrevimiento fue efímero, que esa aparición del espectro la noche del estreno es presentada como una curiosidad y que, por tanto, abandonó su tentativa para siempre[23].

Ahora bien, según Rubín de Celis y tal como evidencian los manuscritos conservados, en el Hamleto sí salían “fantasmas y muertos”, al menos el espectro del padre. El traductor/adaptador –supuestamente Ramón de la Cruz– no solo decidió dar presencia escénica al espectro, sino que la hizo inequívocamente explícita: no tradujo la escena variante, pero en el acto tercero, escena segunda, fue más lejos que Ducis, incluso alterando el sentido del original. En efecto, el espectro sí que aparecía en escena, como indica primero la acotación “Pasa la sombra de un lado a otro”, después con “Vuelve a pasar la sombra” y casi cuarenta versos más adelante, “Vase la sombra”. En suma: el espectro cruza el escenario para después volver y permanecer en escena por espacio de esos casi cuarenta versos. En este aspecto al menos, el Hamleto se distancia del Hamlet de Ducis y se acerca al de Shakespeare: en este, en la escena de Hamlet con su madre (acto tercero, escena cuarta), el espectro aparece y lo ve Hamlet, pero no su madre. Es poco probable que la decisión del traductor español se inspirase en la obra de Shakespeare, que seguramente desconocía; cabe preguntarse si no sería más bien un instinto o una intuición teatral lo que le hizo apartarse de las normas neoclásicas por creerlo conveniente o necesario.

Después de Francia, España fue el primer país europeo donde se representó el Hamlet de Ducis. La siguieron Italia, Holanda, Rusia y Polonia. Además, el caso de su Hamlet fue único en España porque de él se hicieron hasta cuatro traducciones distintas. Además del Hamleto, están el Hamlet anónimo conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, traducido entre 1793 y no mucho

después de 1800; el de Antonio de Saviñón (1768- 1814), realizado entre 1809 y 1814, y el de José María de Carnerero (1784-1866?), que lleva fecha de 1825. Con la duda de la fecha de composición del Hamlet conservado en Santander, las dos últimas se llevaron a cabo después de la publicación en 1798 de la primera traducción del Hamlet de Shakespeare, de Leandro Fernández de Moratín, que nunca subió a las tablas y cuya existencia no influyó en estas dos versiones. Las tres últimas no se han publicado hasta 2010, por lo que se trataría de casos de producción sin recepción.

Tales refundiciones, aunque puedan ser inferiores a su original, tienen un gran interés cultural, ya que nos permiten seguir la evolución de los mitos en distintos contextos y épocas. El Hamlet de Ducis no es excepción. Como ya he señalado, fue central en la historia teatral europea aun siendo una versión periférica respecto al original shakespeariano, y ocupó un lugar, por modesto que fuese, en la recepción de Shakespeare en Europa. Además, la existencia de estas cuatro traducciones españolas añade un interés especial por haber sido realizadas a lo largo de cincuenta y tres años y en un periodo tan trascendental de la historia europea y española.

Centrémonos en las diferencias más significativas que estas traducciones presentan entre sí y con respecto al original de Ducis[24]. Ya hemos visto cómo el Hamleto se distancia del Hamlet de Ducis en su uso del romance heroico. Ciertamente, su empleo de la rima en asonante no lo acerca del todo al verso blanco del Hamlet shakespeariano, pero sí lo distancia notablemente del sonsonete de los alejandrinos pareados franceses. Tampoco se imitan estos alejandrinos en las dos siguientes traducciones, que siguen el mismo tipo de metro y rima que el Hamleto. La excepción es la cuarta, la de Carnerero: esta empieza con el mismo esquema de rimas que las tres anteriores, pero casi seis de sus treinta y tres escenas están escritas en endecasílabos pareados, que es lo más próximo al patrón repetitivo del original francés.

Respecto a la ausencia o presencia del espectro, el Hamleto es la única de las cuatro versiones que lo hace escénicamente “real”: la conservada en Santander prescinde de la escena variante de Ducis en la que este aparece y las otras dos se limitan a seguir la versión

“definitiva” de 1809, que omite su presencia escénica. La de Antonio de Saviñón incluso insiste en la idea del espectro como una figuración de Hamlet mediante dos acotaciones propias: “Volviendo a creer que ve la sombra de su padre” y, más problemáticamente, “ve la sombra”. Por tanto, al menos en lo que concierne a la regla de verosimilitud y al uso de metro y rima, estas cuatro versiones muestran que el Hamlet de Ducis fue objeto de asimilación o de resistencia cultural durante esas décadas.

Paradójicamente, la más neoclásica de todas es la última, de 1825, mientras que la primera, de 1772, es la que menos se adhiere al Neoclasicismo. Si el autor del Hamleto fue Ramón de la Cruz, recordemos que era una figura literaria de más peso que los otros tres traductores y que estaba más entroncado en la tradición teatral española. Teniendo en cuenta que Leandro Fernández de Moratín publicó su traducción del Hamlet de Shakespeare en 1798, realizada sobre el original inglés, puede sorprender que en 1825 todavía se siguiera traduciendo el Hamlet de Ducis. Sin embargo, este hecho se explica por la persistencia del Clasicismo en la escena española y en España en general, sin olvidar su continuidad en el propio teatro francés de la época[25].

Los aspectos mencionados confirman que la traducción literaria no se hace en el vacío ni suele ser un calco puro del original. Los traductores del Hamlet de Ducis toman decisiones personales frente a la poética del original que no siempre coinciden entre sí. A propósito del Hamleto, Juliá ya observó que el traductor había introducido diferencias significativas respecto a Ducis[26]. Pero es que, además, estas cuatro versiones tienen un interés histórico y político por cuanto revelan actitudes y preferencias ideológicas de sus autores que van más allá del texto de Ducis.

Si empezamos con Shakespeare, recordemos que la acción de su Hamlet arranca de un regicidio, el del padre del príncipe a manos de su hermano Claudio. En el Hamlet de Ducis el regicidio lo ha cometido la reina, y la intriga para derrocar al joven Hamlet es una rebelión que llevaría a un segundo regicidio. Pues bien, los traductores de Ducis toman posición ante estos temas y tres de ellos se significan como defensores del Antiguo Régimen y detractores de la rebelión, la usurpación y el regicidio introduciendo cambios y

amplificaciones que van bastante más allá de Ducis. Unas veces revelan su ideología empleando en sus versiones términos más o menos inesperados; otras reescriben o añaden pasajes. En las dos primeras, "sujet" (súbdito) se traduce por el más feudal "vasallo", o se añade esta palabra cuando no hay antecedente en el original que lo justifique. En el Hamleto, "main perfide" (mano pérfida) se traduce como "vasallo rebelado" y se aprovechan los añadidos propios para incorporar conceptos como "rebelde(s)" o para hacer explícita la cobardía de los sublevados. En la de Santander, "coups" (golpes) se traslada como "puñal rebelde", "coupables mains" (culpables manos) como "manos regicidas", y "action si noir" (acción tan negra) como "hecho tan sacrílego", resaltando así la doctrina medieval del origen divino de los reyes. Como confirma su final, en esta versión se percibe una inquietud del traductor por el regicidio y su castigo de un modo que no aparece en Ducis y que difiere del Hamleto, en la que los rebeldes son perdonados:

¡Vosotros, almas bajas y venales,

cuyas divisas son "Viva quien venza",

mirad cómo escarmienta a regicidas

de las deidades la justicia eterna![27].

Por tanto, en la inquietud por la rebelión que expresa el Hamleto se entrevé a un traductor que pudo vivir conmocionado los desórdenes del Motín de Esquilache[28], acaecidos seis años antes de su estreno. Además, en la insistencia del Hamlet de Santander en el regicidio y sus horrores podemos suponer a un partidario del viejo orden tan consternado por la Revolución francesa como para trasladar sus inquietudes políticas a su traducción. Recordemos a este repecto que los hechos históricos pueden poner en circulación ciertas palabras: es lo que hizo la ejecución de Luis XVI en 1793 con "régicide", que aún en nuestros días evoca en los franceses tal castigo.

En cuanto a la última, de 1825, sus evidentes manipulaciones verbales nos ahorran conjeturas. Tras la persecución de los liberales y el regreso del absolutismo con Fernando VII, el periodista y literato José María de Carnerero se transformó de liberal afrancesado en monárquico ultraconservador. En su versión de Hamlet los secuaces rebeldes de Claudio son "revolucionarios" –otro eco de la Revolución francesa–, y tanto la amenaza de estos como el heroísmo de los defensores monárquicos exceden los planteamientos de Ducis. Además, el Hamlet de Carnerero puede ser melancólico, pero no descuida sus derechos legítimos, y en sus palabras finales no se aprecia al protagonista resignado de Ducis, sino al líder natural de sus vasallos, el rey absolutista que identifica su propio destino con el de ellos.

Muy distinta a este respecto fue la versión del constitucionalista, literato y traductor Antonio de Saviñón. Liberal acérrimo, celebró la Constitución de Cádiz de 1812 y tradujo el "revolucionario" Bruto Primo de Vittorio Alfieri (1749-1803), lo que le llevaría a ser detenido y encarcelado en 1814 –es decir, en el primer año de la restauración absolutista de Fernando VII–, para morir en prisión a los pocos meses. En cuanto a su versión de Hamlet, Saviñón seguramente vio en el texto de Ducis la reivindicación de la monarquía legitimada por el apoyo popular. Por eso en uno de sus cortes omite la respuesta de "Clodio" a las reservas de "Polenio" sobre la reacción del pueblo ante el planeado derrocamiento de Hamlet. De este modo centra la atención del lector o posible espectador en la actitud política de quien se propone coronarse rey a todo trance, con el apoyo popular o sin él. Ahora bien, uno de los aspectos más llamativos de su traducción es el realce religioso que da a la venganza de Hamlet "en nombre del Autor Supremo" –impensable en Ducis– o, en esta misma línea, en el carácter del juramento al que Hamlet obliga a su madre, que no es ante él mismo, como en Ducis, sino ante el cielo. Pese al aparente radicalismo de algunos liberales y de la adopción de algunas medidas anticlericales, la noción de un Estado ateo habría sido odiosa para muchos de ellos, incluido Saviñón.

Notas al pie

[1] Joseph Vázquez [José Cadalso], Los eruditos a la violeta (Madrid: Antonio de Sancha, 1772), p. 22.

[2] Joseph Vázquez [José Cadalso], Suplemento al papel intitulado ‘ Los eruditos a la violeta ’ (Madrid: Antonio de Sancha, 1772), p. 48.

[3] Junta que en casa de D. Santos Celis tuvieron ciertos eruditos a la violeta; y parecer que sobre dicho papel ha dado el mismo a D. Manuel Noriega, haviendosele [sic] este pedido con las mayores instancias desde Sevilla (Madrid: Manuel Martín, 1772), pp. 39-40. El nombre completo del autor, Manuel Santos Rubín de Celis Pariente y Noriega, le daba amplio margen para componer el título y utilizar pseudónimos en otras publicaciones. La obra se ha venido atribuyendo erróneamente a José Cadalso, autor de Los eruditos a la violeta, que se publicó en 1772, pero antes de la Junta de Rubín de Celis. Francisco Aguilar Piñal aclara la autoría en su Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII, VII (Madrid: CSIC, 1983), pp. 323-324. Entiendo que el origen de este error se debe a la inclusión de la Junta en un tomo de 1781 (Madrid: Hernández Pacheco) a continuación de Los eruditos y su Suplemento, ambos de Cadalso.

Por lo demás, “junta” debe entenderse aquí como “tertulia”, una de las instituciones sociales y culturales más importantes del siglo XVIII español. De una de ellas dice Clavijo y Fajardo (véase p. 42) que “fue la escuela donde aprendí en seis meses más de lo que me habían enseñado en diez años en la universidad”. En la tertulia sevillana de Pablo Olavide, la actividad más amplia era la traducción del teatro extranjero. Véase al respecto Francisco Aguilar Piñal, La España del absolutismo ilustrado (Madrid: Espasa. Colección Austral, 2005), pp. 147-153.

[4] Los literatos en Cuaresma (Madrid: Gazeta, [1773]), p. 43. Publicada con el pseudónimo de “Amador de Vera y Santa-Clara”.

[5] Alfonso Par no sabe que la obra se repuso y juzga que “fracasó

lastimosamente". Portillo y Salvador –que también desconocen su reposición– estiman que fue un fracaso. Ahora bien, sus cinco noches seguidas en cartel y el taquillaje obtenido situaba la producción entre las más rentables, lo cual explicaría su reposición en esos dos días de diciembre. Gregor incluso la califica de "éxito moderado". Véanse al respecto Alfonso Par, Representaciones shakespearianas en España, I (Madrid: Victoriano Suárez; Barcelona: Biblioteca Balmes, 1936), p. 26; Rafael Portillo & Mercedes Salvador, "Spanish Productions of Shakespeare in the Twentieth Century", en A. Luis Pujante & Ton Hoenselaars (eds.), Four Hundred Years of Shakespeare in Europe (Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 2003), p. 180 [180-195]; Ángel-Luis Pujante y Keith Gregor (eds.), ' Hamlet' en España. Las cuatro versiones neoclásicas (Salamanca y Murcia: Universidad de Salamanca y Universidad de Murcia, 2010), p. 25; Keith Gregor, Shakespeare in the Spanish Theatre. 1772 to the Present (London y New York: Continuum, 2010), p. 12; y Guadalupe Soria Tomás, " Interpretar a Shakespeare en los escenarios españoles del XIX (1800-1838) ", en Picturing Drama. Illustrazioni e riscritture dei grandi classici,dall'antichità ai nostri giorni, a cura di Sandra Pietrini (Alessandria: Edizioni Dell'Orso, 2013), p. 131 y n. 14 [129-139].

[6] Jean-François Ducis, Hamlet: tragédie, imitée de l'anglois (Paris: Gogué, 1770). Sobre la atribución a Ramón de la Cruz, véase la sección "La autoría del Hamleto", en Pujante y Gregor (eds.), ' Hamlet' en España, pp. 351-353. El presente capítulo se basa en parte en el trabajo desarrollado para esta edición, especialmente en su introducción.

[7] Pierre-Antoine de La Place, Le Théâtre Anglois, 8 vols. (Paris [Londres]: 1745-1749). Más tarde, Ducis también tuvo en cuenta las traducciones completas de Pierre Le Tourneur, Shakespeare traduit de lánglois (Paris: Duchesne, 1776-1783).

[8] Por ejemplo, La Place explica cómo el teatro hace posible explorar emociones que se rechazan por irracionales, incontrolables y transgresoras, lo que supone una crítica implícita del teatro neoclásico francés, que, a diferencia del de Shakespeare, evita demostrar estas emociones. La Place se disculpa por entrar en un

terreno que puede ser escabroso, pero sus disculpas despiertan la curiosidad del lector, que quiere saber más y entrar más en "lo prohibido". Sobre La Place, véanse Jusserand, pp. 178-182, y Pemble, pp. 81-82.

[9] Para la difusión europea de Ducis, véanse, entre otros, Pujante & Gregor, ' Hamlet' en España, pp. 15-16, y Michèle Willems, "Shakespeare or not Shakespeare? The Propagation of the Plays in Europe through J.F. Ducis' 'Imitations'", en Darlene Farabee, Mark Netzloff & Bradley D. Ryner (eds.), Early Modern Drama in Performance. Essays in Honor of Lois Potter (Newark: University of Delaware Press, 2015), pp. 121-136. Por otra parte, téngase en cuenta que Ducis no fue el único refundidor francés de Shakespeare en aquella época. En 1773, solo cuatro años después del estreno del Hamlet de Ducis, un tal Douin escribió una adaptación teatral de Otelo, y de esta tragedia se elaboraron otras cuatro adaptaciones, además de la de Ducis. Otra cosa es que las versiones neoclásicas de Ducis tuvieran más éxito de público que las demás. Véase al respecto John Golder, Shakespeare for the Age of Reason: the earliest stage adaptations of Jean-François Ducis 1769-1792 (Oxford: The Voltaire Foundation, 1992), pp. 262-263.

[10] Se le conocía como "le bon Ducis". Napoleón le llamaba "bonhomme Ducis". En España, Menéndez Pelayo se refería a él como "hombre primitivo, rústico y patriarcal, mens sana in corpore sano ", y Par, que no le perdonaba haber profanado a Shakespeare, le llamaba "buen hombre y pobre poeta, con sus ribetes de mentecato y sobra de buena fe". Véanse Pemble, p. 97; Jusserand, pp. 333-334; Marcelino Menéndez Pelayo, Historia de las ideas estéticas, III (Santander: CSIC, 1940), p. 40, y Alfonso Par, Shakespeare en la literatura española, I, p. 77.

[11] "On peut trouver beacoup de défauts dans les pièces de Shakespeare adaptées par Ducis à notre théâtre; mais il serait bien injuste de n'y pas reconnaître des beautés du premier ordre". Madame de Staël, De l'Allemagne II (Paris: Garnier-Flammarion, 1968 [1813]), p. 36.

[12] Daniel López, "Shakespeare en España", La Ilustración Española y Americana, XXV (1883), p. 11.

[13] Pemble, pp. 98-99. Recuérdese que el propio Jean-François Ducis especificaba la "imitación" en el título de la primera edición de su Hamlet (véase nota 6 de esta sección).

[14] En su Translation, Poetics and the Stage: Six French 'Hamlets' (London & New York: Routledge, 1993), p. 29, Romy Henley llega a decir que el Hamlet de Ducis es drama doméstico burgués "con ropaje neoclásico" ("under neoclassical garb"). Sobre las transformaciones operadas en este Hamlet, véase también Michèle Willems, "The Mouse and the Urn: Revisions of Shakespeare from Voltaire to Ducis", en Roger Paulin (ed.), Shakespeare im 18. Jahrhundert (Göttingen: Wallstein, 2007), pp. 231-242.

[15] Véase al respecto John Golder, pp. 57 y 329, así como pp. 54-59 sobre las continuas revisiones que Ducis efectuó en el texto hasta su muerte en 1816. Véase también Pujante y Gregor, ' Hamlet ' en España, pp. 21-23. Sobre el dominio del inglés de Talma, Alexandre Dumas hablaba de "sa qualité d'anglo-français, ou plutôt de franco-anglais", y el propio Talma contaba que a los nueve años hablaba el inglés "avec autant de facilité que ma langue maternelle". Véase al respecto Mémoires de J.- F. Talma écrits par lui-même et recueillis et mis en ordre sur les papiers de sa famille par Alexandre Dumas (Montréal: Le Joyeux Roger, 2006), pp. 7 y 16-17.

[16] "Shakespeare: traducción poética de algunos pasajes de sus dramas", Variedades o el Mensajero de Londres, 1 (1823), p. 75 [74-79].

[17] Ducis, Hamlet, p. 1.

[18] El romance heroico es el utilizado mayoritariamente en la tragedia neoclásica española. Menos frecuentes son el endecasílabo pareado (Don Sancho García, de Cadalso) y el endecasílabo suelto o sin rima (Virginia, de Montiano). Véase José J. Berbel Rodríguez, Orígenes de la Tragedia Neoclásica Española (1734-1754): La Academia del Buen Gusto (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003), p. 226.

[19] Hamleto, Rey de Dinamarca, en Pujante y Gregor, ' Hamlet ' en España, p. 49.

[20] A este respecto, las traducciones alemanas de Shakespeare iniciadas por August Wilhelm Schlegel a finales de siglo invirtieron esta tendencia y supusieron, por tanto, un punto de inflexión en la historia de la traducción shakespeariana en Europa. De ellas se hablará en el capítulo 8 (“Moratín”), pp. 97-98.

[21] Pedro Montengón y Paret (Alicante, 1745-1824) narra en esta novela la educación de Eusebio, su protagonista, que llega de niño a Norteamérica tras un naufragio, es criado allí por un matrimonio de cuáqueros y luego viaja a Europa. En la parte II, libro 5, Eusebio asiste en Londres a una representación de “la Tragedia del Rey Hamleto ”, del “divino Sakespeare” (sic). El narrador ofrece un breve resumen de la representación y pasa después a hablar del autor y de “su Hamleto ”. Véase Eusebio, II (Madrid: Antonio de Sancha, 1786), pp. 302-303.

Ahora bien, el relato de esta representación es una incongruencia, ya que el breve y esquemático resumen del argumento que ofrece el narrador corresponde al Hamlet de Shakespeare (cuyo héroe es príncipe y no rey), mientras que el título de la obra correspondería más bien al Hamlet de Ducis, que, como versión neoclásica francesa del original, sería inconcebible que se representara en Londres. Puesto que el Hamlet de Ducis fue la única obra de contenido shakespeariano que se tradujo y representó en España con el título de Hamleto y antes de publicarse el Eusebio, parece claro que Montengón mezcló ambas cosas. En la edición contemporánea de esta novela, su editor dedica una nota a las “vivas polémicas” de que fue objeto la dramaturgia de Shakespeare entre los ilustrados, pero no aclara esta incongruencia del novelista. Véanse Pedro de Montengón, Eusebio, ed. Fernando García Lara (Madrid: Editora Nacional, 1984), pp. 504-505 y 1082, y Eusebio, ed. Fernando García Lara (Madrid: Cátedra, 1998), p. 486 y n. 9. Por su parte, Emilio Alarcos Llorach, en una nota crítica sobre el Eusebio, citaba el pasaje en cuestión transcribiendo primero “la tragedia del rey Hamlet ” y luego “Shakespeare… y su Hamleto ”. Véase su Ensayos y estudios literarios (Madrid: Ediciones Júcar, 1976), pp. 24-25.

[22] Sin embargo, el propio Voltaire recurrió a la presencia escénica de un espectro en su Semíramis. Ya en el siglo XVIII, tras comparar este fantasma con el de Hamlet, Lessing opinaba que el de

Shakespeare viene realmente del otro mundo y pone los pelos de punta, mientras que el de Voltaire "ni siquiera sirve de espantajo para asustar a los niños" ["… ist auch nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu erschrecken"]. Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie (Stuttgart: Kröner, 2. Aufl. 1963 [1767]), p. 48.

[23] La escena variante –y con ella el espectro como personaje "real"– fue reintroducida en la última escena de ese acto en la edición de 1778 y en una edición tan tardía como la de Bruselas de 1834. Sin embargo, si aceptamos la conclusión de John Golder (pp. 28 y 49) de que el espectro de Ducis no se vio nunca en el teatro francés, una acotación como "Le Spectre reparoît" debería leerse como "solo a Hamlet".

[24] Las cuatro versiones están editadas conjuntamente en Pujante y Gregor, ' Hamlet ' en España, en cuya introducción (pp. 15-41) puede leerse un análisis pormenorizado de los hechos y problemas de estas cuatro versiones. Remito a ella al lector interesado. Véase también Pujante y Gregor, "Conservatism and Liberalism in the Four Spanish Renderings of Ducis's Hamlet ", en Dirk Delabastita, Jozef De Vos & Paul Franssen (eds.), Shakespeare and European Politics (Newark: University of Delaware Press, 2008), pp. 304-317.

[25] La de Carnerero contaba con los permisos necesarios para su representación, pero no hay constancia de que llegara a ponerse en escena. En 1834, nueve años después de la versión de Carnerero, Pablo Avecilla escribió una adaptación del Hamlet de Moratín y, cuando la publicó veintidós años más tarde, explicó que lo había adaptado porque habría sido imposible llevarlo a las tablas "con todos los defectos del original [de Shakespeare], que diestramente conservó nuestro ilustrado Inarco Celenio [Moratín]". Véase su Hamlet. Drama en cinco actos. Imitación de Shakespeare (Madrid: C. González, 1856), p. 3.

En cuanto a la persistencia del Neoclasicismo en el teatro, recordemos que en el teatro francés las adaptaciones neoclásicas de Shakespeare continuaron empleándose durante décadas: el Hamlet de Jean-François Ducis se estuvo representando en la Comédie Française doscientas tres veces entre 1769 y 1851, y nada menos que sesenta y cinco entre 1831 y 1840, es decir, en la cumbre del

movimiento romántico (véase Paul Benchetritt, “ Hamlet at the Comédie Française: 1790-1896”, Shakespeare Survey, 9 (1956), p. 60 [59-68]). En los Países Bajos, dos traducciones del Hamlet de Ducis eran el único Hamlet que se representaba en los teatros hasta la traducción del original shakespeariano de L.A.J. Burgersdijk en 1882 (Dirk Delabastita, “«Hamlet» in the Netherlands in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. The Complexities of the History of Shakespeare’s Reception”, en Dirk Delabastita y Lieven D’hulst (eds.), European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age (Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1993), p. 226 [219-233].

[26] Eduardo Juliá, Shakespeare en España, p. 117.

[27] Hamlet [Anónimo de Santander], en Pujante y Gregor, ‘ Hamlet’ en España, p. 194.

[28] Si el traductor del Hamleto era Ramón de la Cruz, tradicionalista y partidario del Antiguo Régimen, su ideología bien pudo reforzarse tras vivir una rebelión por la que Carlos III tuvo que aceptar las condiciones que le imponía el pueblo rebelado y por la cual no se volvió a la normalidad hasta la destitución del ministro Esquilache.

6

Shakespeare, Voltaire y los jesuitas desterrados

Directa e indirectamente, de manera expresa o tácita, Voltaire fue una presencia constante en la primera recepción española de Shakespeare. Como vimos, Nifo se valió parcialmente de él para desaprobar el modo como se representaba a Shakespeare en Francia y oponerse a las reglas del teatro francés, que Voltaire defendía. Después, algunos de los jesuitas expulsados de España se apoyarían en los juicios de Voltaire para atacar a Shakespeare en los tratados literarios o estéticos que escribían en el exilio. Por otro lado, un libro español daba cuenta de una novedad editorial que amargó en buena parte los dos últimos años de la vida de Voltaire. Empecemos por esta noticia.

Pedro Jiménez de Góngora, duque de Almodóvar, informaba en 1781 de las nuevas traducciones francesas del teatro de Shakespeare iniciadas en 1776 por Pierre Le Tourneur (1737- 1788), de las que se habían publicado los tres primeros tomos, y se hacía eco de la airada reacción de Voltaire ante esta iniciativa. Como el traductor no hablaba de las tragedias de Voltaire en el prólogo al primer volumen, este "le llenó de injurias y desvergüenzas"[1]. A finales de siglo, Leandro Fernández de Moratín explicaría que la labor de Le Tourneur se utilizó en Francia para oponerse a la tradición clasicista, "abatir el orgullo del moderno trágico francés [léase Voltaire] y vencerle con armas auxiliares y extranjeras"[2]. Añadamos que la derrota de Voltaire supondría una victoria para la presencia de Shakespeare en la cultura francesa – victoria que acabaría extendiéndose por todo el continente europeo, no sin fuertes resistencias y a veces con años de retraso.

Ciertamente, Le Tourneur, Fontaine-Malherbe y el conde de Catuélan anunciaron en 1776 una nueva traducción francesa del teatro completo de Shakespeare. La dedicaron al joven rey Luis XVI

y la publicaron por suscripción con gran éxito comercial y literario. La dedicatoria era un factor decisivo, pues suponía que Luis XVI, además de dedicatario y suscriptor, patrocinaba y estimulaba el proyecto. Respecto a suscriptores, la lista integraba a todos los que contaban en las cortes de Francia y de Inglaterra, sin olvidar a personalidades de la Europa continental, españoles incluidos. Además, el nuevo Shakespeare se presentaba con vocación universal. En la portada del primer tomo y bajo su título figuraba a modo de divisa el célebre adagio de Terencio: "Homo sum: humani nihil a me alienum puto" ("Hombre soy: nada humano considero ajeno a mí"). Era una invitación al lector para que hiciera suya la cita y la convirtiera en lema del propio Shakespeare.

Por otro lado, en el paratexto del primer volumen se explicaba que no se ofrecían adaptaciones, versiones o imitaciones de Shakespeare, sino verdaderas traducciones. Dicho de otro modo, el traductor se negaba a adaptar a Shakespeare al gusto neoclásico francés: lo trasladaba con el texto completo –es decir, no fragmentario, como había hecho La Place treinta años antes– y en una versión "exacte et vraiment fidèle" –si bien bastantes de sus soluciones dejaban de ser fieles para ofrecer un Shakespeare más elegante que el original–[3]. Además, por mucha discreción con que se anunciara y explicara, el proyecto suponía un claro desafío a quien tuviera autoridad en las letras francesas. Quizá por contagio de su tono fervoroso, se ha llegado a afirmar que el prefacio anunciaba el alba de una nueva era que hablaría en la lengua de la emoción y el sentimiento: con este nuevo Shakespeare "el romanticismo llegaba a Francia en esa primavera de 1776"[4].

Voltaire no podía menos que darse por aludido. La nueva traducción constituía todo un monumento a la gloria de Shakespeare y se enfrentaba implícitamente a sus ataques contra él. Para más inri, en la epístola al rey se afirmaba que Shakespeare ya podía brillar con confianza "dans la patrie des Corneille, des Racine & des Molière", por lo que Voltaire quedaba excluido de ese lugar de honor[5]. Parece claro que Le Tourneur se había propuesto desafiarlo sin nombrarlo, dejándolo, por tanto, en mala posición, ya que, al no poder darse por ofendido, Voltaire no tenía más remedio que responder llevando el ataque desesperadamente contra el propio Shakespeare[6]. Escribió una carta a la Academia francesa en

la que, con mesura, recordaba que él fue el primer miembro de la institución que aprendió la lengua inglesa y el primero que dio a conocer a Shakespeare. Sin mesura, descargó su indignación en algunas cartas privadas, como la dirigida al conde de Argental el 19 de julio de 1776, de la que extractamos estos párrafos:

¿Habría leído usted los dos volúmenes de este miserable [i.e., Pierre Le Tourneur], en los que quiere que consideremos a Shakespeare como el único modelo de la tragedia verdadera? Lo llama el dios del teatro. Sacrifica a todos los franceses, sin excepción, a su ídolo, como antaño se sacrificaba cerdos a Ceres. […] Lo horroroso de esto es que el monstruo [Shakespeare] tiene partidarios en Francia; y, para colmo de calamidad y horror, yo fui el primero en hablar hace tiempo de este Shakespeare; yo fui el primero que mostró a los franceses algunas perlas que había encontrado en su enorme estercolero[7].

De opiniones semejantes se hicieron eco especialmente algunos de los jesuitas españoles, que, expulsados con su orden en 1767, se exiliaron en Italia y desde allí escribieron diversos tratados en los que mencionaban y juzgaban la obra de Shakespeare. Eran hombres de gran cultura y altura intelectual, aunque estaban demasiado imbuidos de los principios clasicistas para entender al dramaturgo y superar el reiterado dilema entre sus vicios y virtudes. Como religiosos, abominaban del Voltaire que se oponía a la Iglesia católica, pero se guiaban por su clasicismo, sus ideas literarias y su oposición a Shakespeare.

* * *

El primero de ellos fue el padre Francisco Javier Lampillas (1731-1810), que enseñaba Retórica en Barcelona y luego Teología en Ferrara. En su exilio escribió Saggio storico-apologetico della

letteratura spagnuola, publicado en ocho tomos entre 1778 y 1781, que fue apareciendo en español entre 1782 y 1784. En su "ensayo", Lampillas respondía a críticos italianos como Saverio Betinelli y Girolamo Tiraboschi, que acusaban al dominio político español en Italia y a autores como Lope y Calderón de la decadencia de la literatura italiana a partir de 1600. Defendió a los dramaturgos españoles y los reivindicó frente al dominante clasicismo francés. Introdujo a Shakespeare en su debate, pero, en vez de vincularlo con Lope y Calderón, como habrían hecho Nifo y otros defensores del teatro áureo, Lampillas se dejó llevar por las opiniones de Voltaire y emitió un juicio condenatorio:

Las farsas groseras y los misterios ocuparon el teatro inglés casi por todo el siglo XVI hasta que a las inmediaciones del año 1580 apareció el famoso Shakespeare, que nació en 1561. […] Un poeta que no conoció el arte, la decencia, ni la economía del teatro; un poeta que nos representa en pocas horas sucesos de treinta años, que mezcla lo trágico con lo cómico, las acciones más horribles con las bufonadas más vulgares, como diremos en otra parte. Este poeta, pregunto, ¿deberá ocupar distinguido lugar en la historia de los teatros, cuando todos los trágicos españoles ocupan muy pocas líneas? Se dirá que tiene grandes perfecciones. Sea así, pero también tiene grandes e innumerables defectos, y no sé por qué en los españoles solamente se han de contar los defectos y en el inglés no han de disimularse las perfecciones. Por último, escribiendo M. Voltaire a Milord Bolingbroke, le dice: «Vos mismo me habéis dicho que no tenéis todavía una buena tragedia.» […] Pero si el vulgo español no es más rudo que el italiano y francés, ¿será acaso más bárbaro que el inglés, el cual, según nos dice Voltaire, se deleita en unas "producciones tan bárbaras y groseras que no las podría sufrir el más ínfimo populacho de Francia y de Italia"? Pudiera haber añadido que tampoco las sufriría el de España[8].

Como puede verse, Lampillas llevó a su terreno los argumentos que Voltaire fue desgranando sobre Shakespeare desde sus primeros escritos en cuanto a sus defectos y virtudes, su mezcla de lo trágico y lo cómico, lo noble y lo plebeyo y, en definitiva, su falta de arte.

Quizá porque no le interesaba el dramaturgo inglés por sí mismo, no se cuidó de la exactitud de sus datos: Shakespeare no nació en 1561, sino en 1564, y no "apareció" en 1580, ya que su primera obra dramática la escribió hacia 1590. Pero lo más desafortunado fue que añadió a continuación un resumen de Hamlet que no era sino una traducción íntegra del que Voltaire presentó en su Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne[9]. Además, al traducirlo, incurrió en errores y contradicciones:

En ella se vuelve loco Hamlet en el segundo acto y su favorita en el tercero; asesinado el príncipe, finge el padre de la favorita matar un ratón y la heroína se arroja al río. En el mismo teatro les abren la sepultura, y los que hacen este oficio, teniendo en las manos las calaveras, profieren algunas chanzas correspondientes a su grosería. El príncipe Hamlet responde a sus abominables graciosidades con otras tantas, no menos indignas. Entre tanto, uno de los actores hace la conquista de Polonia. Hamlet, su madre, y su suegro beben juntos sobre el teatro; en la mesa cantan, riñen, y se matan[10].

Para empezar, Lampillas confunde lo dicho por Voltaire sobre la muerte de Polonio ("... le prince tue le père de sa maîtresse, feignant de tuer un rat..."), ya que en Hamlet, el "padre de la favorita" (Polonio) no finge matar ningún ratón después de que haya sido "asesinado" el príncipe Hamlet. Es Hamlet (en el acto tercero, escena cuarta) quien, tras exclamar "How now, a rat?" ("¡Cómo! ¿Una rata?"), mata a Polonio, que le espiaba detrás de un tapiz. Además, y según Lampillas, el "asesinado" Hamlet conversa después con los sepultureros y que al final está con su madre y su "suegro". Las contradicciones e inexactitudes de su relato sugieren que Lampillas no solo no leyó bien a Voltaire, sino que tampoco había leído Hamlet. En su descargo, cabría proponer la siguiente explicación. El original italiano dice: "assassinato il Principe, il Padre della favorita finge di ammazzare un sorcio...", que la traductora española traslada correctamente. Si suponemos que en el original hay un error de puntuación y colocamos la coma después de "favorita", cambia el sentido del ablativo absoluto: el príncipe se convierte en agente y Polonio en su víctima, que es como ocurre en

la obra de Shakespeare y en el relato de Voltaire. La traducción sería entonces: “Habiendo asesinado el príncipe al padre de la favorita, finge…”. Sea como sea, esta clase de resumen de Hamlet debió de parecer lo bastante grotesco como para que lo parodiase el fabulista Félix María de Samaniego (1745-1801):

Crítica. Hamlet y su amante se vuelven locos uno tras otro.

Apología. No hay cosa más natural que volverse locos dos amantes uno tras otro.

Crítica. Mata el príncipe al padre de su amante, creyendo que es una rata.

Apología. Ya se ve. ¡Si estaba loco!

Crítica. La heroína se arroja bonitamente al río.

Apología. Aun teniendo juicio lo debía hacer así.

Crítica. Abren la sepultura en el teatro.

Apología. Y siendo necesario el abrirla, ¿dónde había de ser?

Crítica. Las calaveras andan de mano en mano, como si fueran manzanas.

Apología. En las sepulturas vienen como nacidas de las calaveras.

Crítica. Entre tanto, un actor, como que no hace nada, conquista la Polonia.

Apología. Nadie ha determinado tiempo, ni lugar para las conquistas.

Crítica. Finalmente, se hace del teatro taberna, bebiendo, gritando, riñendo y acabando con la patarata de matarse[11].

Samaniego estaría parodiando el texto de Lampillas o, más bien,

directamente el de Voltaire –en su diálogo no incurre en los errores de Lampillas–. Las respuestas de la "Apología" no son muy lúcidas ni ingeniosas, y Samaniego tampoco toma en serio las afirmaciones de la "Crítica". Sin embargo, aclaremos que su parodia no debe leerse como una defensa de Shakespeare o de Hamlet, ya que es parte de un folleto escrito por un defensor del teatro neoclásico en respuesta a Teatro español (1785), del tradicionalista Vicente García de la Huerta.

Con no menos agresividad que Lampillas, también se ocupó de Shakespeare el padre Juan Andrés (1740-1817) en su monumental y ambiciosa obra titulada Dell'origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura (1782-1799). Su traducción española fue apareciendo entre 1784 y 1806[12]. Como compilación de todos los conocimientos de su tiempo presentados en su desarrollo histórico, sería la primera tentativa de una historia universal de la literatura, la filosofía y la ciencia con un enfoque comparatista, y aspiraba a convertirse en una alternativa historiográfica a la Enciclopedia. Aunque cayó en el olvido tras la muerte de su autor, el tratado de Juan Andrés gozó de gran reputación en toda Europa[13].

Como Lampillas, Juan Andrés también se basó en Voltaire al abordar a Shakespeare, aunque más bien en la parte en que el autor francés lo elogiaba y daba a conocer en Francia y en toda Europa –para disgusto de Juan Andrés–. Por lo demás, sus observaciones sobre Shakespeare se distinguen de todas las que hemos examinado hasta ahora en al menos tres aspectos –los cuales, claro está, no hacen sus opiniones más convincentes o aceptables–. En primer lugar, son las más extensas: Andrés examina la obra de Shakespeare en los capítulos "Origen del teatro moderno" (tomo I) y más adelante en el de "Poesía dramática" (tomo II). Segundo, a diferencia de otros muchos antes o después de él, Juan Andrés no parece hablar de Shakespeare de oídas: es el primer español que, además de Hamlet, comenta otras obras como La tempestad, Los dos caballeros de Verona, El sueño de una noche de verano, El rey Lear, Antonio y Cleopatra, Julio César, Otelo y Macbeth, de las que cita en inglés en dos ocasiones; asimismo, conoce y discute las opiniones sobre el dramaturgo de escritores ingleses como Nicholas Rowe, Alexander Pope, William Jones o Martin Sherlock. Por último, al revisar su tratado para la segunda edición de 1808,

Andrés suaviza significativamente algunas de sus acusaciones contra Shakespeare, aunque sin abdicar de sus principios clasicistas. Examinemos sus opiniones prestando especial atención a estas modificaciones[14].

Juan Andrés admiraba el teatro neoclásico francés y criticaba severamente lo que no se ajustara a sus reglas y principios. De ahí que sus juicios sobre Shakespeare, el teatro inglés de su tiempo y el del Siglo de Oro sean duros y a veces virulentos. Para él solo Corneille está en la cima de la perfección dramática, y Shakespeare, por muchas alabanzas que se le prodiguen, dista mucho de merecer "el honroso nombre de Corneille inglés" que Voltaire le había dado[15]. Por eso Andrés, al lamentar los efectos en Europa del interés de Voltaire por Shakespeare, observa entre otras cosas:

De aquí han provenido los elogios, las traducciones y las imitaciones del teatro inglés, de aquí el fanático embeleso por las tragedias de Shakespeare; de aquí el ser tenido este poeta, no por el Esquilo, sino por el Sófocles o por el Eurípides y por lo mejor de la Antigüedad; de aquí finalmente el venerarlo y adorarlo como un dios de la poesía dramática aquellos mismos que nunca le han leído o que, aun leyéndole, no están en estado de entender su lenguaje[16].

Esta última observación fue omitida en la segunda edición de su tratado. Si, por efecto del Romanticismo o por cualquier otro factor, el número de adoradores de Shakespeare había aumentado en 1808, la afirmación de Andrés sería entonces menos aceptable que en 1782. Tal vez no quisiera ofender, a pesar de que (¿o porque?) esencialmente no faltaba a la verdad. En efecto, Shakespeare se estaba convirtiendo cada vez más en objeto de un culto no siempre basado en el conocimiento de su obra. De hecho, empezó a ser venerado en Europa incluso antes de que sus dramas estuvieran disponibles[17].

Entrando en obras concretas, Juan Andrés contradice la opinión de Rowe de que La tempestad sea tan perfecta como la mejor en su género y critica su uso de las palabras indecentes y expresiones

obscenas con las que empieza la obra ("whoreson", "as leaky as an unstaunched wench")[18]. Para él este rasgo es característico del teatro inglés, cuya escena la ocupan "rufianes, meretrices, esbirros, ladrones, bandidos y disolutos de todas clases [...] que [...] con sobrado descaro e indecencia representan a lo natural su vergonzoso carácter". Y continúa de este modo: "La libertad de una sátira insolente no ha podido encontrar acogida sino en el Teatro de aquella nación, que tanto alaba la libertad de escribir y de hablar según su capricho"[19]. Este último comentario fue omitido en la segunda edición. No olvidemos que para los neoclásicos la finalidad del teatro no era solo divertir o distraer, sino instruir, proponiendo situaciones y personajes dignos de imitación. Según este principio, la escena debe prohibir el realismo crudo que da cabida a personajes sin honor, de expresión grosera y conducta despreciable[20]. Dejando aparte la agresividad con que lo expresa, a Juan Andrés le disgusta especialmente que, con tantas impurezas, Shakespeare goce de tal popularidad en la escena inglesa y de tal aceptación entre los críticos y editores ingleses del siglo XVIII. Ya vimos que estos no silenciaban sus defectos, pero también que no condenaban a Shakespeare porque ponían muy por encima sus virtudes, que entendían muy bien como anglohablantes. Juan Andrés, que cita a Nicholas Rowe, dramaturgo y primer editor moderno de Shakespeare, no parece haber atendido su advertencia, escrita setenta y cinco años años antes, de que sería injusto juzgar a Shakespeare conforme a una ley que él desconocía[21].

Además de omitir observaciones semejantes, Juan Andrés también modificó o redujo en la segunda edición otros juicios que habrían parecido demasiado severos en 1808. Siguiendo con La tempestad y mencionando detalles de El sueño de una noche de verano, en la primera edición se leía:

Aquel Ariel y aquellos espíritus aéreos de que tanto uso hace Shakespeare, ¿cuándo se ven usados por Moreto, por Calderón ni por otro español alguno? Un león que habla, el resplandor de la luna personalizado y otras semejantes extravagancias de Shakespeare son más reprensibles que las virtudes, los vicios y otras personas alegóricas tan vituperadas en los Autos Sacramentales de

Calderón. ¿Cómo se ha de tolerar aquella mezcla de Ariel con Ceres y con Juno, y aquella confusión de ideas mitológicas, de divinidades nuevas y antiguas? Y así, los defectos del Teatro español son igualmente comunes al inglés, y este además está lleno de muchos vicios que no han llegado a manchar el español[22].

En la segunda edición este pasaje quedó reducido a:

Aquel Ariel, aquellos espíritus aéreos y aquellas hadas de que tanto uso hacen los ingleses, y aquella mezcla de Ariel con Ceres y con Juno, y aquella confusión de divinidades nuevas y antiguas, ¿cuándo se ven usados por Moreto, por Calderón ni por otro español alguno?[23].

Como puede verse, aquí la referencia a Shakespeare es sustituida por "los ingleses", y quedan omitidas la especificidad de los defectos ("extravagancias") y la actitud ante ellos (no deben tolerarse). Al igual que en el caso anterior, suprimir la última frase del texto de 1782 no supone que Andrés cambiase de opinión sobre su contenido, pero al menos evitaba insistir en él mediante una comparación desfavorable.

Más adelante, Juan Andrés observa que ni los españoles ni los ingleses llegaron a dominar el arte de expresar con finura los caracteres, de modo que numerosos personajes del teatro isabelino causan enojo y horror a quienes los contemplan. Así, menciona a algunos de Shakespeare que merecen severa reprobación:

¿Habrá hombre más estólido que el rey Lear y mujeres más viles, más ingratas y más crueles que sus dos hijas Regana y Goneril? ¿Puede darse un carácter más indecente, impropio e indigno, no digo de una reina, sino de una prostituta, que el de Cleopatra?[24].

Es cierto que Juan Andrés no fue tan agresivo en todas sus críticas contra Shakespeare, pero bastantes de sus juicios sí podían resultar embarazosos u ofensivos. Por ejemplo, al referirse a sus tragedias romanas, Andrés empezaba por reconocer su mérito: "No negaré que en sus razonamientos se encuentran algunos pasajes llenos de pensamientos sublimes y de expresiones enérgicas." Sin embargo, acto seguido criticaba la desmesura con que se elogiaban los discursos de estas obras y añadía que a él no le parecían tan singulares:

[…] aun leyéndolos preocupado de la gran veneración que profeso a la literatura inglesa, no puedo comprender cómo hombres de buen gusto y sano juicio se dejen arrebatar de un entusiasmo tan extraño. Sería fácil hacer ver muchas extravagancias en aquellas obras clásicas de elocuencia[25].

Este comentario fue omitido en la segunda edición. No es que la omisión supusiera un cambio sustantivo en las ideas de Juan Andrés o en su crítica a los idólatras del dramaturgo. Sin embargo, el texto resultante es menos áspero y sugiere cierta ambigüedad respecto a Shakespeare. Ello explicaría el añadido del autor al final de ese pasaje en la edición de 1808:

[Y, en efecto, vemos…] que las obras del Sófocles inglés, leídas con discernimiento y juicio, no podrán sino aprovechar a quien quiera aplicarse a las composiciones trágicas, aunque hasta ahora, imitadas incautamente, hayan causado, en opinión de los jueces más sabios, más daño que provecho al teatro de las naciones cultas[26].

El añadido es significativo. Ya vimos que, al comienzo de sus páginas sobre Shakespeare, Juan Andrés se quejaba de la buena fortuna del dramaturgo, especialmente de que se le tuviera por el Sófocles inglés. Su queja no fue omitida ni cambiada en la segunda

edición, pero en este añadido era él mismo quien lo llamaba el Sófocles inglés. Además, y por primera vez, admitía que Shakespeare podía ser un modelo digno de imitar, aunque fuera dentro de ciertos límites. Por último, cuando señalaba que las imitaciones de Shakespeare habían hecho más daño que provecho, la crítica no la presentaba como suya, sino como opinión de "los jueces más sabios".

Se puede observar una actitud semejante en las revisiones efectuadas en 1808 en la sección "Poesía dramática" del segundo tomo de su historia. En ella Juan Andrés se había quejado una vez más de la excesiva glorificación de Shakespeare y volvía a criticar la mezcla de (pocas) virtudes y (muchos) vicios en el dramaturgo, pero en el texto revisado su afirmación resultaba más ponderada que en el anterior. Veamos la revisión más significativa de esta sección. En la primera edición, Andrés había escrito:

Pero digan lo que quieran sus adoradores, yo no puedo descubrir en las obras de Shakespeare aquellas bellezas que tanto se decantan y, aun cuando realmente las hubiese, no tengo por oportuno, ni juzgo bien empleado el trabajo de buscarlas en medio de tantas inmundicias[27].

La observación recuerda inevitablemente a Voltaire ("yo fui el primero que mostró a los franceses algunas perlas que había encontrado en su enorme estercolero"), pero Andrés era aún más arrogante y despectivo, ya que, si Voltaire había encontrado esas bellezas, Andrés afirmaba que él ni siquiera se tomaría la molestia de buscarlas. Pues bien, en la segunda edición estas afirmaciones fueron sustituidas por:

Yo reconozco en Shakespeare situaciones y escenas interesantes, trozos sublimes, discursos elocuentes, fuego y vigor poético, y observo con asombro y estupor a un hombre rudo e inculto que, sin ayuda del arte, con la sola fuerza de su genio, pudo alcanzar,

comoquiera que fuese, esa sublimidad. Pero no por ello tomaré como modelo de composiciones trágicas ni el Julio César, ni el Hamlet, ni ninguna de sus tragedias más ensalzadas, ni aceptaré los desmedidos elogios de los que otros quieren colmarle[28].

Lo más probable es que todas estas revisiones viniesen aconsejadas por la creciente presencia en Europa del movimiento romántico, que trajo consigo una revolución historiográfica y, en lo que hace a Shakespeare, la consagración definitiva de su obra. En efecto, si pudiera hablarse de alguna evolución en Juan Andrés, esta se habría producido dentro de un ideario neoclásico y cristiano. Por ello sus revisiones consistieron en omitir los pasajes que podían parecer innecesariamente extremos u hostiles veintiséis años después, unas veces reemplazándolos por comentarios más o menos críticos pero no agresivos, y otras, añadiendo otros nuevos que mostraban una actitud más receptiva. Aun manteniendo un juicio general desfavorable, la tendencia de sus revisiones podría resumirse en tres puntos: su reconocimiento de la excelencia de numerosos pasajes de Shakespeare (aunque no de una obra entera), su admisión del genio de la naturaleza que alcanza lo sublime a pesar de su falta de arte y su aceptación de que, aunque fuese dentro de ciertos límites, Shakespeare podía servir de modelo digno de imitar (aunque luego lo negase en el segundo tomo).

El caso de Juan Andrés es una muestra más de que, pese al avance del movimiento romántico, el clasicismo se resistía a sucumbir, al menos en algunos países, entre ellos España. Además, su tratado seguía siendo influyente. En 1791 Mariano Luis de Urquijo tradujo La muerte de César, de Voltaire, y prologó su traducción con un "Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma", en el que defendía la función educadora del teatro teniendo a la vista la obra de Juan Andrés; tan a la vista que, como muestra un simple cotejo, copiaba casi literalmente y sin empacho las opiniones sobre Shakespeare del jesuita exiliado:

El célebre Shakespeare, a pesar de que en sus razonamientos se encuentran algunos pasajes llenos de pensamientos sublimes y de

expresiones enérgicas, y de que se le tiene por uno de los héroes del teatro inglés, ha usado en sus dramas personajes de espíritus aéreos, de la luna, del sol, del león, y otras extravagancias más reprensibles que las virtudes, los vicios y demás personas alegóricas de que usa Don Pedro Calderón en sus Autos Sacramentales. Un Ariel mezclado con Ceres y con Juno, y una confusión de ideas mitológicas y de divinidades nuevas y antiguas no se ha visto jamás en nuestro teatro, y aunque se observen en ellos bastantes obscenidades, ninguna llega a la que usa Shakespeare en la comedia La tempestad, que tanto alaba Rowe, llamándola perfecta en su género en estas palabras de " whoreson ", diciendo que la nave era " as leaki [sic] as an unstaunched wench", y usando de otras expresiones tan obscenas que nos causaría rubor proferirlas en lengua más común, aunque fuese con ánimo de reprenderlas[29].

* * *

Siguiendo con los jesuitas exiliados, también podemos encontrar juicios adversos contra Shakespeare en la novela Eusebio (1786-88), de Pedro Montengón (1745-1824), mencionado por otra razón en el capítulo anterior. El protagonista dice preferir la ópera italiana a Shakespeare, pues ha visto Hamlet en un teatro londinense y encuentra en esta tragedia "defectos de barbaridad, de bajeza, de incoherencia, de extravagancia, con que el poeta hermanaba algunos sublimes pensamientos y expresiones". Cuando su interlocutor (Bridge) le opone el "gusto y genio" de la nación de Shakespeare, Eusebio le replica que el verdadero criterio es la imitación de la naturaleza a través de los buenos autores:

… el gusto y genio de una nación no debía ser norma de la composición y estilo del escritor, sino que debía ser la naturaleza, copiada del criterio y juicio de quien los supo purgar de las bajezas y vulgaridades, que son los vicios y superfluidades que no faltan a la misma naturaleza[30].

Montengón vuelve sobre el debate de los defectos y virtudes de Shakespeare, acentuando el predominio de los primeros, con claros ecos de Juan Andrés ("extravagancia", "algunos sublimes pensamientos y expresiones") y sin mostrar mayor originalidad.

Esteban de Arteaga (1747-1799), otro jesuita exiliado en Italia, demostró ser algo más personal a este respecto. Se le consideraba uno de los mejores musicólogos de su tiempo, especialmente por su La revoluzione del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente (1783-1788), que alcanzó proyección europea. Llegó a ser el más notable tratadista español en materia de estética y, como estudioso de esta disciplina, publicó Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de las artes de imitación (1789), en la que dedica varios párrafos a Shakespeare.

Teniendo en cuenta que en este tratado Arteaga se oponía al Neoclasicismo, podría esperarse que su opinión sobre Shakespeare fuese más favorable que la expresada por los otros jesuitas: en sus Investigaciones filosóficas no aceptaba la primacía de la razón, que para él estaba condicionada por el gusto y el sentimiento. Desde luego, se enfrentó a las ideas de Batteux y de Moyses Mendelssohn en cuanto a que la esencia de las letras y las bellas artes consistiera en "la expresión sensible de la perfección", cuando la literatura demostraba que en la naturaleza imitable no solo entraba lo bello, sino también lo abominable –desde el Polifemo de Homero hasta el Lovelace de Richardson, pasando por el Yago de Shakespeare[31]–. Más adelante, Arteaga parecía distanciarse de los juicios de Lampillas y de Juan Andrés sobre Shakespeare:

No se condena en ellos [algunos poetas] la imitación de la naturaleza; antes bien, se alaba cuando saben ejecutarla con habilidad e ingenio, y solo se reprueba cuando la exactitud de la imitación degenera en chocarrería y ridiculez, o cuando debiera por otros títulos anteponerse una oportuna invención. Toda la Europa, por ejemplo, aplaude el talento de Shakespeare, cuya pluma retrató con tal evidencia los puntos más finos de las pasiones y de los caracteres de los hombres que parece negado a la humana

capacidad el ir más adelante. Su fecundidad admira, no menos que la variedad de sus retratos, que jamás se confunden unos con otros, y todos muestran energía de pincel, superior a la que se observa en los demás poetas, con la diferencia de que estos añaden mucho de propia imaginación a sus pinturas, y Shakespeare parece el intérprete de la naturaleza, destinado por ella a ser el espejo que represente con puntualidad sus movimientos más imperceptibles. Así, a él solo entre todos los escritores dramáticos compete el título de naturalista por excelencia.

Si, como a veces se ha dicho, Arteaga se adelantaba en su tratado al movimiento romántico, en estas observaciones sobre Shakespeare desde luego nos parece un prerromántico. Por lo mismo, nos sorprende que, a renglón seguido, Arteaga deje de lado sus elogios y cargue contra Shakespeare en los siguientes términos:

Pero cuando se reflexiona sobre los enormes defectos a que dio lugar en el poeta inglés la escrupulosa exactitud en imitar lo natural; cuando se leen las bajas expresiones y el lenguaje chabacano y soez, propio de mesones y tabernas, que pone tantas veces en boca de príncipes y de señoras; cuando se ven infringidas, no solo las reglas de unidad de lugar, de acción y de tiempo, sino las de la conveniencia geográfica e histórica; cuando se nota la barbaridad e indecencia de que reviste los personajes más distinguidos, bien que tomadas la una y la otra de la historia; cuando se advierte la conducta desmoderada e irregular de la mayor parte de sus composiciones; cuando se observa su estilo ya pomposo fuera de sazón, ya laxo y difuso, ya embarazado y oscuro, ya frío, pueril y embutido de antítesis o equivoquillos, el lector no puede menos de disgustarse viendo delante de sus ojos la representación de una naturaleza tan cargada de imperfecciones y de bajezas. Y este es el motivo por que las naciones cultas de Europa, sin embargo de reconocer en Shakespeare un ingenio mucho más original y fecundo que el de los dramáticos franceses, le han abandonado casi del todo y se han vuelto a la imitación de los últimos, hallando en sus producciones una naturaleza más selecta, más agradable, más decente[32].

Alfonso Par se sorprendía de este giro y estimaba que podríamos estar ante "un nuevo ejemplo de independencia teórica y encogimiento práctico"[33]. Según él, Arteaga había refrenado sus sentimientos espontáneos y se había acordado de que era retórico y preceptista. Pero, ¿era así? Par cita todo este juicio de Arteaga, pero omite toda la primera frase que precede a "Toda la Europa…", la cual es decisiva para entender el verdadero propósito de su autor. Lo que este dice claramente en ella es que una cosa es imitar la naturaleza con exactitud, habilidad e ingenio, y otra, llevar la imitación por el camino de lo chocarrero y lo ridículo. En su opinión, Shakespeare demostraba estar excepcionalmente dotado para lo primero, y por eso era digno de su elogio; en cambio, también tendía a incurrir en lo segundo, y por eso merecía su desaprobación. Más fino en sus análisis y más elegante en su expresión que Lampillas y Juan Andrés, Arteaga tampoco fue capaz de sustraerse al debate sobre los vicios y virtudes de Shakespeare de manera distinta a sus antecesores, ni de superar las aparentes contradicciones del dilema. Además, erró al afirmar que las naciones cultas de Europa habían abandonado casi del todo a Shakespeare hacia finales del siglo XVIII, cuando de hecho tendían a todo lo contrario.

El último jesuita exiliado en Italia que también habló de Shakespeare fue Antonio eximeno (1729-1808). Filósofo, matemático y musicólogo, enseñó en el Colegio de Artillería de Segovia y en la Universidad de Valencia, y fue conocido especialmente por su Dell'origine e delle regole della música colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione (1774)[34]. eximeno menciona a Shakespeare en el capítulo "Breve digresión sobre las unidades de tiempo y de lugar de la comedia" de su extensa novela Don Lazarillo Vizcardi. La mención no reclamaría mayor atención si no fuese porque en ella eximeno, a diferencia de sus hermanos jesuitas, se enfrenta a las reglas clasicistas que venían rigiendo a lo largo del siglo XVIII. Como musicólogo, el autor empareja las de los viejos contrapuntistas con las de los unitarios –i.e., los partidarios de las unidades de tiempo y lugar en el teatro– y estima que ambas son "hijas de una misma madre o cabeza ética, nacidas para cortar las alas al genio, las unas en la poesía

dramática, las otras en la música". Ante tales reglas, ¿qué pueden hacer los genios? Si son fuertes, "apartarán de sí con enfado" a los unitarios y "seguirán el rumbo do la naturaleza les guía". Y concluye:

A no haber cerrado los ojos y tapádose los oídos a las reglas de los unitarios, ni la Francia hubiera tenido un Corneille, un Racine, un Molière, ni la Italia un Metastasio, un Goldoni, ni la Inglaterra un Shakespeare, ni la España un Lope de Vega[35].

Puede sorprender que eximeno destacase a Corneille o Racine como dramaturgos que incumplieran tales reglas. Es cierto que a Pierre Corneille, considerado como el fundador del teatro clásico francés, se le solía comparar con Shakespeare y viceversa, sobre todo desde que Voltaire difundiese la idea de que Shakespeare era el Corneille de los ingleses. Sin embargo, eximeno tenía que saber que Juan Andrés, a quien conocía, se hacía eco de esta idea de Voltaire para contradecirla, como hemos visto. No sorprende menos la inclusión en esa lista de Jean Racine, gran representante del teatro neoclásico francés y sus principios. En cambio, eximeno acertaba al mencionar a Shakespeare y a Lope de Vega como incumplidores de las reglas. Parece claro que su observación saca una consecuencia positiva de este incumplimiento y encierra un juicio aparentemente favorable sobre Shakespeare que le distinguiría de los demás jesuitas. Vista en el contexto de la recepción de Shakespeare en la Europa de finales del XVIII y comienzos del XIX, la opinión de eximeno se inserta en el proceso por el cual la poética de las reglas se estaba sustituyendo por la poética del genio[36]. Su novela, sin embargo, escrita al parecer entre 1802 y 1806, quedó inédita y no vio la luz hasta su edición póstuma de 1872-1873.

Notas al pie

[1] [Pedro Jiménez de Góngora y Luján], Francisco María de Silva [pseud.], Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia (Madrid: Antonio de Sancha, 1781), pp. 75-76.

[2] En Inarco Celenio [pseud.], "Prólogo", Hamlet. Tragedia de Guillermo Shakespeare (Madrid: Villalpando, 1798), s.p.

[3] Por ejemplo, en su traducción de Hamlet, Le Tourneur elimina el tono grotesco en el que Hamlet se dirige al espectro después de su primera aparición empleando términos que lo elevan o ennoblecen. Así, sustituye "boy" (muchacho) por "étranger" (extraño, extranjero); "truepenny" (buen hombre) por "ombre royal" (regio espectro); y "old mole" (viejo topo) por "invisible fantôme" (fantasma invisible). Igualmente, en el diálogo de Hamlet con Ofelia en la escena del teatro en el teatro, Le Tourneur omite alguna réplica atrevida del príncipe como "'That's a fair thought to lie between maids' legs" (Buena idea yacer entre piernas de doncella). En casos como estos, el traductor tiende a evitar riesgos y a veces traduce más o menos explicativamente en las numerosas notas a pie de página. Su traducción, en prosa, no expresa la teatralidad del original, y por eso a veces se dice de ella que es para el sillón, y no para la escena. Véase su Shakespeare traduit de l'anglois, Tome 5ème (Paris: Duchesne, 1779), pp. 61-62 y 138.

[4] P. Le Tourneur, Préface du Shakespeare traduit de l'Anglois, ed. Jacques Gury (Paris: Droz, 1990), p. 40. La información que aporto sobre las circunstancias de la traducción de Le Tourneur procede en buena parte de la introducción de Gury, quien parece haber tenido muy en cuenta que Le Tourneur fue el primero en introducir el término "romantique" y que lo hizo en su prefacio. Sin embargo, el Romanticismo aún tardaría en desplazar al Neoclasicismo, incluso en Francia. Véase, entre otros, el capítulo II ("The Legend of the 'Monstruous Farce' Persists. 1800-1836"), en Helen Phelps Bailey, Hamlet in France from Voltaire to Laforgue (Genève: Droz, 1964), pp. 25-42. Además, recuérdese que en los teatros de Francia y

Holanda siguieron representando a Shakespeare en las versiones neoclásicas de Ducis durante varias décadas, incluso en el apogeo del Romanticismo. Véase (capítulo 5. “Hamleto”) p. 293, nota 25, 2º párrafo.

[5] “Epitre au Roi”, en Shakespeare traduit de l’anglois, Tome Premier (Paris: Duchesne et al., 1776), p. v.

[6] Gury (p. 37) cree que Voltaire fue víctima de un plan maquiavélico: se trataría de levantar una polémica que, al llamar la atención de los salones y formar parte de las comidillas, favoreciese el éxito de la nueva traducción.

[7] “Auriez vous lu deux volumes de ce misérable [Pierre de Le Tourneur], dans lesquels il veut nous faire regarder Shakespear comme le seul modèle de la veritable Tragédie? Il l’appelle le dieu du théâtre. Il sacrifie tous les Français, sans exception, à son idole, comme on sacrifiait autrefois des cochons à Cérès....

Ce qu’il y a d’affreux, ce que le monstre [Shakespeare] a un parti en France; et pour comble de calamité et d’horreur, c’est mois qui autrefois parlai le premier de ce Shakespear; c’est moi qui le premier montrai aux Français quelques perles que j’avais trouvées dans son enorme fumier” (Bestermann, pp. 174-175).

[8] Francisco xavier Lampillas, Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos, VI, trad. Josefa Amar y Borbón (Zaragoza: Blas Miedes, 1784 [1782-1786]), pp. 103-104 y 261-262. El original italiano reza:

“Le farse grossolane, ei Misteri ocuparono il teatro Inglese quasi per tutto il secolo XVI, sintanto que verso il 1580 comparve sul teatro il famoso Shakespear, nato nel 1561. […] Un Poeta, que non conobbe nè l’arte, né la decenza, né l’economia del teatro; un Poeta, che ci rappresenta in poche ore i fatti di trent’anni: che mescola il tragico col comico, le azioni piú orride con le più basse buffonerie, come altrove diremo, dovrà, io dico, questo Poeta occupare distinto posto nella Storia de’ Teatri, mentre tutti i Tragici Spagnuoli vi occupano poche righe? Ma egli ha delle gran bellezze; sia così; ma egli ha ancora de’ difetti più grandi, e innumerabili. Perchè dunque negli

Spagnuoli solo si spacciano i difetti, e nell'Inglese non si dissimulano le bellezze? Finalmente M. Voltaire, scrivendo a Milord Bolingbroke, gli dice: Io ho inteso da voi istesso, che non avete ancora una buona Tragedia. [...]

Ora se il volgo Spagnuolo non é piú rozzo dell'Italiano, e Francese, fará forse più barbaro dell'Inglese, il quale, al dire del Voltaire, si diletta di produzioni sì barbare, e grossolane, che non verrebbero comportate nemmen dal più vile popolaccio di Francia, e d'Italia ? Poteva egli aggiungere, che nemm verrebero comportare dal vil popolaccio di Spagna." Saverio Lampillas, Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni Scrittori Italiani, IV (Genoa: Felice Reppeto, 1781), pp. 119-120 y 300.

[9] Voltaire, Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, en su Sémiramis (1748). Bestermann, p. 57.

[10] Lampillas, Ensayo, VI, p. 261. El original italiano reza:

"In essa Hamlet diventa pazzo al secondo atto, e la sua favorita pazza al terzo; assassinato il Principe, il Padre della favorita finge di ammazzare un sorcio, e la Eroina si caccia nel fiume. Le si cava il sepolcro nel teatro; i beccamorti dicono buffonerie degne di loro, avendo tra le mani teste di morti. Il Principe Hamlet risponde alle loro abbominevoli scurrilità, con altretante non men indegne. In questo tempo uno degli attori fa la conquista della Polonia. Hamlet, sua madre, e suo suocero bevono insieme sul teatro; si canta in tavola, si litiga, si ammazza". Lampillas, Saggio, IV, pp. 300-301.

[11] Félix María de Samaniego, Número 402. Continuación de las memorias críticas por Cosme Damián, en Obras inéditas o poco conocidas del insigne fabulista Don Félix María de Samaniego (Vitoria: Hijos de Manteli, [1785] 1866), pp.146-147.

[12] Juan Andrés, Origen, progresos y estado actual de toda la literatura, trad. Carlos Andrés, 10 vols. (Madrid: Antonio de Sancha, 1784-1806). Original italiano: Giovanni Andrés, Dell'origini, progressi e stato attuale di ogni letteratura, 7 vols. (Parma: dalla Stamperia Reale, 1782-1799).

[13] La importancia histórica de su obra queda confirmada con una edición moderna, copiosamente anotada, de su traducción española: Juan Andrés, Origen, progresos y estado actual de toda la literatura, dir. Pedro Aullón de Haro, 6 vols. (Madrid: Editorial Verbum-Biblioteca Valenciana, 1997-2002). En 1805 apareció en París un primer volumen titulado Histoire générale des sciences et de la littérature despuis les temps antérieurs à l'histoire grecque jusqu'à nos jour. Su traductor al francés dijo que el trabajo de Andrés era "apprecié par les savants de tous les pays". El influyente crítico alemán Johann Gottfried Herder le menciona varias veces en su Italienische Reise (Viaje a Italia) y es posible que le visitase personalmente con ocasión de este viaje. En cuanto a la obra de Juan Andrés como alternativa historiográfica a la Enciclopedia, el autor basó su tratado en una concepción cristiana del conocimiento y rechazó el género del "diccionario enciclopédico" en favor de un enfoque más bien ensayístico. Véase al respecto Aullón y editores, "Estudio preliminar" (1997), pp. LXII-LXIII, LXVIII-LXXIX y CLXXIV.

[14] Con modificaciones, la parte relativa a estas revisiones está basada en mi artículo "Limando asperezas: Juan Andrés y Shakespeare". En Ricardo Escavy et al., Amica Verba. In honorem Prof. Antonio Roldán Pérez, 2 (Murcia: Universidad de Murcia, 2005), pp. 859-871. La edición moderna de Origen dirigida por Pedro Aullón (véase nota anterior) recoge traducidas las adiciones a la segunda edición de 1808, pero no las significativas omisiones y sustituciones efectuadas en la segunda edición.

[15] "Shakespeare, qui passait pour le Corneille des Anglais…", escrito por Voltaire al comienzo de la 18ª carta de sus Lettres philosophiques. Sin embargo, este nombre ya se lo había dado antes Antonio Conti en el prefacio a su tragedia Il Cesare (1726), en el que decía que "Sasper è il Cornelio degl'Inglesi". Véase al respecto Balz Engler, "Constructing Shakespeares in Europe", en A. Luis Pujante y Ton Hoenselaars (eds.), Four Hundred Years, p. 27 [26-39].

[16] Andrés, Origen, II (1784), pp. 298-299. El original italiano reza:

"Quindi gli elogi, le traduzioni, e le imitazioni dell'inglese teatro; quindi il fanatico trasporto per le tragedie del Shakespear; quindi il vantare questo poeta non che per l'Eschilo, ma per il Sofocle, e per

l'Euripide, e per tutto il buono dell'antichità; quindi il venerarlo, ed adorarlo come un dio della drammatica poesía quegli stessi che non I hanno mai letto, o che ancora leggendolo non sono in istato d'intendere il suo linguaggio. Andrés, Dell'origini, I, 1782, p. 423.

[17] Véanse al respecto Peter Dávidházi, The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in an Anthropological Perspective (London: Macmillan, 1998), así como Willems, La genèse, especialmente su conclusión ("Le culte du génie: les premiers rites"), pp. 335-365.

[18] (The Tempest, 1.1.42 y 45-46). Expresiones usadas por Antonio y Gonzalo, respectivamente. Antonio insulta al contramaestre con la primera (equivalente a "cabrón"); con la segunda, Gonzalo responde que, aunque el barco "hiciera aguas como una incontinente", el contramaestre no se ahogaría.

[19] Andrés, Origen, II (1784), p. 304. El original italiano reza:

"Ruffiani, meretrici, birri, ladri, banditi, dissoluti di ogni sorta [...] che [...] con troppa sfacciatezza ed indecenza rappresentano al naturale il vergognoso loro carattere. La libertà d'una impudente satira non ha potuto trovare ricetto fuorchè nel teatro di quella nazione, che tanto vanta la libertà di scrivere e di parlare a capriccio." Andrés, Dell'origini, I (1782), p. 426.

[20] Véase a este respecto el resumen de los argumentos adversos respecto al debate sobre el teatro del barroco que ofrece Guillermo Carnero en su "Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro", Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante, 2 (1982), p. 305 [291-317].

[21] The Works of Mr. William Shakespear, ed. N[icholas]. Rowe (London: Jacob Tonson, 1709), p. XXXVi.

[22] Andrés, Origen, II (1784), p. 304. El original italiano reza: "Quell'Ariele, quegli spiriti aerei di cui fa tanto uso il Shakespear, dove mai si vedono adoperati dal Moreto, nè dal Calderon, nè da verun altro spagnuolo? Un lione che parla, il chiaro della luna personificato, ed altre simili stravaganze del Shakespear sono ben più biasimevoli che non le virtù ed i vizj, ed altre persone

allegoriche, che tanto sono vituperate negli Atti sacramentali del Calderon. Come poi tollerare quel miscuglio di Ariele con Cerere e con Giunone, e quella confusione d'idee mitologiche di nuove e d'antiche divinità? Così i difetti del teatro spagnuolo sono ugualmente comuni all'inglese, e questo in oltre viene macchiato di molti vizj, che non sono giunti ad intaccare lo spagnuolo." Andrés, Dell'origini, I (1782), pp. 426-427.

[23] Esta y las siguientes traducciones españolas de las revisiones y añadidos textuales en la segunda edición son mías. En el original italiano se lee: "Quell' Ariele, quegli spiriti aerei e quelle fate di cui fanno tanto uso gl'inglesi, e quel miscuglio d' Ariele con Cerere e con Giunone, e quella confusione di nuove e di antiche divinità dove mai si vedono adoperati dal Moreto, dal Calderon e da verun altro Spagnuolo?". Andrés, Dell'origini, I (1808), p. 402.

[24] Andrés, Origen, II (1784), p. 306. El original italiano reza: "Che uomo più scimunito del re Lear, e che femmine più vili, più ingrate e più crudeli delle due sue figlie Regana e Goneril? Può darsi un carattere più indecente, piú incoerente e più indegno non solo di una regina, ma ancor di una prostituta, che quello di Cleopatra?". Andrés, Dell'origini, I (1782), pp. 426-427.

[25] Andrés, Origen, II (1784), pp. 307 y 308. El original italiano reza: "Non voglio qui negare, che alcuni tratti non trovinsi di sublimi pensieri, e di energiche espressioni. […] … io ancora leggendole con favorevole prevenzione, nata dalla venerazione e dal rispetto che alla letteratura inglese professo, non posso darmi pace, che uomini di buon senso e di sano giudizio si lascino trasportare ad un sì fanatico entusiasmo. Facil cosa sarebbe far vedere molte stravaganze in que' capi d'opera d'eloquenza." Andrés, Dell'origini, I (1782), pp. 428 y 429.

[26] En el original italiano se lee: "... e che le opere del Sofocle inglese lette con discernimento e giudizio potranno bensì giovare a chi vorrà applicarsi ai tragici componimenti, quantunque finora incautamente imitato abbiano, secondo il sentimento dei giudici più savj, recato maggiore danno che profitto al teatro delle colte nazioni." Andrés, Dell'origini, I (1808), p. 404.

[27] Andrés, Origen, IV (1787), p. 230. En el original italiano se lee:

“Ma checchè dicano i suoi adoratori, io nè so trovare nell’opere del Shakespear quelle bellezze, che si decantano, nè ancor quando realmente vi fossero credo oportuno consiglio, e ben impiegata fatica il volerle cercare in mezzo a tante immondezze.” Andrés, Dell’origini, II (1782), p. 345.

[28] “Io riconosco nel Shakespear situazioni e scene interessanti, tratti sublimi, discorsi eloquenti, fuoco e vigore poetico, e riguardo con maraviglia e stupore un uomo rozzo ed incolto che, senz’ajuto dell’arte colla sola forza del suo genio, potè giungere a quella qualunque siasi sublimità. Ma non per questo prenderò per modello di tragici componimenti nè il Giulio Cesare, nè l’ Amlet, nè veruna delle più vantate sue tragedie, nè acconsentirò agli smodati elogi di cui altri lo vogliono ricolmare.” Andrés, Dell’origini, II (1808), p. 325.

[29] En La muerte de César: tragedia francesa de Mr. de Voltaire, trad. Mariano Luis de Urquijo (Madrid: Blas Román, 1791), pp. 13-14.

[30] Pedro Montengón, Eusebio, ed. Fernando García Lara (1998), p. 487.

[31] Esteban de Arteaga, Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación (Madrid: Antonio de Sancha, 1789), p. 57.

[32] Arteaga, pp. 206-208.

[33] Alfonso Par, Shakespeare en la literatura española, I, p. 101.

[34] Tuvo traducción española: Del origen y reglas de la música, trad. Francisco Antonio Gutiérrez (Madrid: Imprenta Real, 1796). Hay también una traducción moderna con estudio previo de Francisco Otero (Madrid: Ed. Nacional, 1978).

[35] Antonio eximeno, Don Lazarillo Vizcardi: sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante, II, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 2 vols. (Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra, [1806] 1872-1873), pp. 3-5.

[36] Engler, p. 31.

7

La prensa habla de Shakespeare. 1782- 1797

Desde las innovaciones periodísticas de Francisco Mariano Nifo se fue extendiendo en España la práctica de difundir la cultura en los diarios, especialmente la de informar sobre la actividad cultural en países europeos. Shakespeare entró en la prensa española como contenido informativo y como materia de discusión. Su mera presencia en ella lo daba a conocer a quienes lo desconocían ponderándoles su importancia. Además, cuando algunos habrían preferido que no se hablase de él si no era para atacarlo, las opiniones sobre su obra que publicaban los periódicos, generalmente favorables, servían de contrapeso a las que mantenían los clasicistas.

Ya en 1782, antes de que se leyeran en España los ataques contra Shakespeare de los jesuitas exiliados, El Correo literario de la Europa recogía en sus páginas la controversia francesa sobre el dramaturgo inglés. Dando como noticia la publicación de sus obras en la traducción de Pierre Le Tourneur, el anónimo articulista se hacía eco de la reacción de Voltaire ante las nuevas versiones y declaraba su preferencia personal por el teatro de Shakespeare frente al neoclásico francés.

Pero la gran diferencia que hay entre Shakespeare y los poetas franceses es que el primero es fidelísimo en las fábulas de que trata, porque ni cronología, ni hechos, ni personas, nada es allí representado de otra suerte que como la traen las historias, cuando los franceses… la alteran y refunden de manera que no dejan cosa con cosa. La práctica de los franceses se allega sin duda más al arte, pero, por otra parte, la de Shakespeare es sin comparación más útil: por las comedias de Shakespeare puede aprenderse la historia

divirtiéndose.

Y concluía: “Si en política hubiera de decidirse sobre uno de estos dos rumbos, creo que hubiera pocos que no votasen por el de Shakespeare”. Si, como se ha propuesto, el autor del artículo fue el escritor y periodista Joaquín de Escartín, parece claro que su “insobornable neoclasicismo” no le impidió comprender y defender la importancia de Shakespeare[1].

Desde 1787 y durante cinco años, el periódico que publicó más información sobre el dramaturgo inglés fue Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa. A pesar de su título, insertaba contenidos de todas las ramas de las ciencias y de las artes traducidos de diversos periódicos europeos y con indicación de sus fuentes, a los que añadía opiniones, comentarios y notas adicionales. Editado por Cristóbal Cladera (1760-1816), fue el periódico que más contribuyó a la difusión del pensamiento ilustrado hasta que cerró en 1791[2]. En cuanto a Shakespeare, el Espíritu de los mejores diarios no solo ofreció abundante información sobre él, sino también juicios y observaciones de diversa índole, que, salvo alguna excepción, comentaban su obra y ponderaban su excelencia. No se puede afirmar que Cladera quisiera contrarrestar deliberadamente los ataques neoclásicos contra Shakespeare de los jesuitas Lampillas, Andrés o Arteaga, pero lo cierto es que lo que fue publicando sobre él en esos años ofrecía un punto de vista contrario al de estos e incluso daba la posibilidad a sus lectores de leer a alguno de los autores criticados por estos clasicistas[3].

La primera noticia sobre Shakespeare que dio este periódico apareció en 1787: el editor John Boydell había propuesto la creación en Londres de una colección de cuadros basados en temas de sus obras dramáticas y pintados al efecto. La información concluía con el siguiente comentario: “Esta apoteosis de Shakespeare prueba el respeto que tiene la nación inglesa a sus hombres grandes”[4]. Al año siguiente, y en un artículo sobre una reciente tragedia de Vincenzo Monti, se afirmaba que, sin conocer a los griegos, Shakespeare “descubrió por su ardiente y fecundo talento el arte de insinuarse entre los espectadores, empleándolo

con tanto efecto como atrevimiento"[5]. Un mes después, y en la reseña de un extenso poema de Timothy Dwight, se observaba que sus personajes carecían "de la brillante variedad de sombras distintivas, que señalan en un grado tan eminente los personajes de Homero, del Tasso y de Shakespeare"[6]. En 1790, y comentando el drama Alcibíades del alemán August Meissner, se apuntaba que los dramas históricos de Shakespeare le habían servido de modelo y que "en el arte del diálogo, en el interés y verdad de los caracteres, [Meissner] no igualó todavía al trágico inglés"[7]. También en ese año, este periódico recogía una opinión sobre Shakespeare de Henry James Pye, poeta y traductor inglés de la Poética de Aristóteles. Según Pye, si el filósofo fuese a juzgar a Shakespeare, quizá le acusaría de haber quebrantado algunas de las "leyes municipales" del teatro griego, pero le aplaudiría por "haber seguido rigurosamente aquellas leyes superiores de una proporción general y de una excelencia sin límites que no pueden depender de los reglamentos sujetos a los lugares o a los tiempos"[8].

En Espíritu de los mejores diarios también se podían encontrar referencias parecidas en las que Shakespeare es mencionado y elogiado más o menos de pasada. Vayamos a otras más extensas. En ellas, los autores explican alguna idea o concepto literario, y lo ilustran ampliamente recurriendo a la obra de Shakespeare. Veremos igualmente un ensayo independiente sobre el dramaturgo. Es lástima que a veces las traducciones, al parecer realizadas por Cladera[9], sean tan descuidadas e imprecisas, como puede comprobarse cotejándolas con los textos originales –recogidos aquí en las respectivas notas–. En algunos pasajes se omiten palabras o frases del original sin las cuales el texto resulta confuso o incomprensible –las añado traducidas entre corchetes–. En otros, el traductor agrega datos o comentarios más o menos interesados que son de su propia cosecha.

Empecemos por la publicación en este periódico de "Reflexiones sobre el sublime" ("Illustrations on Sublimity"), del poeta y pensador escocés James Beattie (1735-1803), en las que hacía tres observaciones sobre lo sublime en Shakespeare, especialmente en Macbeth – tragedia que hasta entonces solo se había mencionado una vez en España–. Beattie explica el caso de la poesía que, sin alarde de imágenes ni palabras, inspira horror "por una feliz

elección de circunstancias". Ocurre, según él, cuando Macbeth va a la cueva de las brujas y, tras preguntarles qué están haciendo, ellas le responden: "Una acción sin nombre". Y añade Beattie:

La sangre se hiela al pensar que su ocupación era tan mala y vil que ellas mismas no tenían nombre para señalarla, o a lo menos temían pronunciarle. Aquí ni se necesita elevar el estilo, ni un gran lujo de ideas, [pero se ve lo verdaderamente sublime] porque el alma asombrada halla alguna cosa que la embarga enteramente sin que la resulte el menor estorbo[10].

Beattie continúa su exposición ilustrando lo sublime con otros ejemplos y más adelante, siguiendo el análisis de Macbeth que de esta tragedia hace Mrs. Montague, estima que Shakespeare excita un terror de más auténtica sublimidad

cuando por medio de exclamaciones cortas e interrumpidas, y sin valerse de imágenes ni de un estilo pomposo, exprime [i.e., expresa] a medias palabras las ideas terribles que agitan el ánimo de Macbeth antes y después de la muerte de Ducan, su huésped, su pariente, su soberano y bienhechor. Jamás se han expresado con más fuerza las angustias de una alma a quien remuerde la conciencia por su delito que en esta tragedia[11].

Ya en sus reflexiones finales, Beattie menciona a Shakespeare a propósito del efecto que produce el ingenio en la literatura sublime. Ahora bien, tal como aparece traducido, el pasaje en cuestión parece ir contracorriente de la favorable acogida de Shakespeare en este periódico:

Concluiré mis reflexiones sobre este punto observando que la[s] antítesis y chistes hacen un efecto muy malo en el estilo sublime,

porque, cuando uno está ocupado en alguna idea grande capaz de causar un asombro agradable, no se piensa en hacer el agudo. Y, en efecto, los buenos escritores rara vez caen en este vicio. Shakespeare exceptúa esta regla, cuyo ejemplo es muy raro, porque el chistoso se detiene en discernir las delicadas analogías de las cosas que se escapan, por lo regular, al examen de una imaginación ardiente, cuya habilidad exige la costumbre de analizar con atención las circunstancias y las voces, al paso que un genio sublime dirige principalmente sus miras a los más grandes e importantes fenómenos de la naturaleza[12].

La idea general es clara: el ingenio no casa bien con la expresión de lo sublime y, si se ejerce en una obra de esta índole, produce un efecto adverso. Sin embargo, algunos de los detalles son confusos, y merece la pena comentarlos. Cotejando la traducción con el original –véase la nota a esta cita–, se confirma la tendencia a la imprecisión que observábamos en el primer pasaje de Beattie, solo que en este caso también hay que señalar notables desviaciones respecto al texto inglés. Por lo pronto, en este no figura el concepto de "antítesis", y "chistes" no traslada el más abstracto de "wit" ("ingenio") que emplea el autor. Además, donde Beattie habla de relaciones que pasan inadvertidas a otros ["others"], la traducción sustituye inexplicablemente esta simple palabra por "una imaginación ardiente", y donde concluye con la referencia a los fenómenos del arte y la naturaleza, el traductor omite "arte" y, por tanto, una asociación conceptual establecida desde los griegos. Con todo, de estas desviaciones es Shakespeare quien sale peor librado: lo que realmente opina Beattie es que los poetas sublimes son rara vez hombres de ingenio –no que "los buenos escritores caen en este vicio"–, y que Shakespeare es una excepción. Por tanto, Beattie no dice expresamente que la práctica del ingenio sea un "vicio" y, tal como formula su opinión, se puede deducir que elogia a Shakespeare como excepción por ser a la vez sublime e ingenioso. En cambio, la traducción da a entender más bien que Shakespeare, siendo un "buen escritor" es censurable por practicar el vicio del ingenio. Así que, una de dos: o el traductor no entendía lo que leía, o bien se apartó del original interesadamente para poner en duda la excelencia de Shakespeare.

En otro número de Espíritu se publicó un importante discurso del historiador del arte Ennio Quirino Visconti (1751-1818). Su objeto es la tragedia y, muy especialmente, la aplicación a ella de una idea que Horacio expresó en un verso de su Epístola a los Pisones ("nec quarta loqui persona laboret"); es decir, que en la escena no debe intervenir un cuarto personaje. Visconti da un repaso a los distintos dramaturgos desde los griegos hasta Shakespeare y sitúa a este en la cumbre de "los más grandes poetas dramáticos". Admite que Shakespeare no se atiene a la unidad de lugar y que, por ejemplo, hace pasar a sus personajes de Venecia a Chipre o de Roma a Tesalia, pero señala que, por ejemplo, en Otelo, Hamlet o Julio César no hay un cuarto personaje principal. Además, precisa que Shakespeare no solo cumplió el precepto de Horacio, sino que siguió admirablemente un consejo de este, según el cual quien quiera imitar bien y expresarse verazmente debe observar bien la vida y las costumbres.

Visconti parece conocer el debate de su época sobre las virtudes y defectos de Shakespeare, y no duda en tomar partido en su favor. Afirma que la sola observancia del consejo horaciano "le distingue de la turba de los modernos", lo que, unido a "la elevación, grandiosidad y energía de su extraordinaria imaginación… oculta todas sus irregularidades y defectos". Y concluye su discurso destacando el modo como las excelencias de Shakespeare se enriquecen al desarrollar el personaje protagonista valiéndose de no más que otros dos:

Unas veces sencillo y otras florido, ahora débil, ahora enérgico, ya con estudio, ya sin él, pero con arte, encanta y arrebata con la admirable variedad de su estilo, con los caracteres y los incidentes de sus piezas, con situaciones nuevas, [con tanta audacia], con la elevación y nobleza de las ideas y expresiones; de modo que cautiva a un tiempo al oído, al corazón, a la imaginación, y al espíritu. La unidad que se propuso conservar no es la de que hablan comúnmente los escritores que trataron de la poesía dramática. […] El único objeto de sus composiciones es desenvolver el carácter del protagonista; y un hombre dotado de un sentimiento tan exquisito como el suyo no ignoraba que lo podía conseguir por medio de

otros dos personajes principales, y que mayor número no hace más que dividir la acción y, por consiguiente, debilita el interés repartiéndole a la vez en demasiados objetos[13].

Adviértase que, bien sea por observación propia o bien siguiendo la de algún crítico como Alexander Pope, Visconti también es sensible a una de las características que distinguen a Shakespeare. Como ya había apuntado él mismo en otro lugar de su discurso, los rasgos sublimes del dramaturgo "son tan comunes en sus obras como raros en las de los demás escritores".

Por último, en Espíritu de los mejores diarios apareció un ensayo de Martin Sherlock (1750-1797) dedicado exclusivamente a Shakespeare[14]. Se publicó primero en italiano, integrado en su Consiglio ad un giovane poeta (1780), de donde se extrajo para ser traducido al francés ese mismo año con el título de Fragment sur Shakespeare. La versión inglesa (A Fragment on Shakespeare) vio la luz seis años después y es la base de la traducción española[15]. Ya desde el principio se advierte que el trabajo de Sherlock es un canto apasionado a la grandeza de Shakespeare y una vehemente proclamación de fe poética. Tras equipararlo con Homero y declararlo superior a Dante y Maquiavelo, Sherlock continúa sus comparaciones y concluye:

Shakespeare supo reunir el fausto de Voltaire y la fuerza de Demóstenes; supo juntar la majestad de Virgilio a la sencillez de La Fontaine. Pero, se me dirá, jamás vimos ente alguno semejante al que se nos acaba de pintar. [Tenéis razón: la naturaleza lo creó y rompió el molde.] El mérito de este hombre es tan grande que, cualquiera que lo conozca y sepa apreciarle, no podrá menos de arrebatarse con entusiasmo sin faltar en modo alguno a la verdad. Poco me importa que se me diga lo que soy o lo que parezca ser, con tal que yo esté convencido de que escribo la verdad. Digo, pues, y jamás creo se ha oído verdad más cierta que Shakespeare poseyó en el mayor grado de perfección todas las ciencias y toda la energía de cuantos autores he conocido hasta ahora[16].

No se había publicado en España semejante panegírico de Shakespeare, ni siquiera en las páginas de Espíritu. Ahora bien, Sherlock no se limita a la ciega alabanza: acto seguido va aportando datos, razones y argumentos para justificar sus afirmaciones. Si Bacon estimaba que Horacio es el poeta cuya obra contiene más reflexiones sobre la vida humana, Sherlock opina que hay más en Shakespeare. Si es cierto que en las tragedias griegas abunda la moralidad, Sherlock estima que hay más moralidad en Shakespeare. A continuación, argumenta que Shakespeare fue, como Molière en Francia, el primer dramaturgo de Inglaterra porque no solo fue poeta, sino hombre de teatro, y alcanzó la excelencia observando de cerca el efecto de sus obras en el público. Además, Shakespeare –continúa Sherlock– no solo hacía interesantes a sus personajes mediante el diálogo, sino también con los silencios, y cita como ejemplo a Otelo después de que este se da cuenta de que ha matado injustamente a su esposa, para añadir que ni Tácito ni Maquiavelo juntos habrían podido pintar un malvado peor que Yago. Después, Sherlock pondera las cualidades poéticas de Shakespeare citando un breve pasaje de Cimbelino que, sin embargo, resulta verboso y rimbombante en la traducción española[17].

Ya en la penúltima parte del artículo, Sherlock aclara que no habría elogiado tanto a Shakespeare si no hubiera oído profanar su nombre "desde París a Berlín y desde Berlín a Nápoles", donde se le conoce como el "sepulturero fastidioso". Según él, este remoquete procede de Voltaire, y de él se extendió entre los enemigos de Shakespeare. Sherlock aprovecha para arremeter contra Voltaire, quien "comenzó siempre robando a los vivos, y a los muertos acabó calumniándoles"[18]. Termina Sherlock asociando de nuevo a Shakespeare con Molière en el sentido de que, como hombres de teatro, tenían que complacer a su público añadiendo situaciones y escenas breves más o menos cómicas, que, en el caso del inglés, no pasaban de quince minutos. Así, la del "sepulturero", que, se supone, es aquella en la que Hamlet conversa con el enterrador que está cavando la fosa de Ofelia. Sherlock concluye su apología de Shakespeare comentando que esta sola escena, que no pasa de ocho minutos, es la causa de que "los jueces imparciales" hayan condenado diez tomos de las excelentes obras del "inmortal

Shakespeare”[19].

Como queda dicho, fue en Espíritu de los mejores diarios donde más y mejor se habló de Shakespeare en la España del último cuarto del siglo XVIII, algo más extensamente en Visconti y, sobre todo, en Sherlock. Dado el estado de opinión adverso al dramaturgo en aquellos años, la publicación en este periódico de estos artículos suponía un fuerte contrapeso y ofrecía a los lectores la posibilidad de entrar en el debate sobre Shakespeare con más información y de manera más ponderada. Es lástima, por tanto, que este periódico no se hubiera esmerado más en la traducción y presentación de estos artículos. Lo hemos visto en algunos de los anteriores, y el de Sherlock, como paso a explicar, parece resumir en sí mismo estas deficiencias.

Recordemos que su trabajo sobre Shakespeare es un extracto del libro original y tengamos en cuenta que en la versión española las veinticuatro páginas del texto inglés quedan reducidas a cuatro. Se han suprimido sobre todo los largos pasajes de Coriolano y de Julio César que Sherlock recoge y comenta, así como una extensa nota de tres páginas. Seguramente el ensayo se habría extractado de este modo por razones de espacio, pero al hacerlo también se eliminaron las razones por las que Sherlock incluía esos largos textos con sus comentarios. En efecto, tras citar traducidos los versos de Cimbelino antes mencionados, el autor afirma que, si en otros poetas un símil es una belleza primordial, en Shakespeare los más bellos símiles suelen perderse en una multitud de bellezas superiores. Así es como termina un párrafo en la versión española, pero en el original inglés Sherlock añade: “I will explain myself ”, es decir, “Voy a explicarme”. Es lo que pasa a hacer en sus citas y comentarios a los mencionados pasajes de Coriolano y de Julio César. Es más, en la larga nota al pie que aparece al final de la cita de Coriolano, el anotador, tras aceptar las razones de Sherlock para convencer a sus lectores de las bellezas de Shakespeare, justifica su añadido temiendo que esas razones no hayan quedado lo bastante claras[20]. En suma, no se trata solo de citas y de textos que por su extensión había que suprimir, sino de que, sin los argumentos y explicaciones de Sherlock, su trabajo opera más bien como un panegírico que como un ensayo razonado.

Una última cuestión: ni el texto inglés del que se extractó este artículo ni las versiones precedentes en francés o en italiano mencionan a Shakespeare con el apodo de "sepulturero fastidioso", por lo que cabe sospechar que es una invención del traductor. Lo que realmente se lee en todas esas versiones es que, en sus viajes por el continente, Sherlock oyó hablar de "monstruosidades y sepultureros" a propósito de Shakespeare, y que localizó esta expresión en Voltaire, quien, como ya vimos en otro capítulo, condenaba la mezcolanza de lo trágico y lo cómico, y por tanto de la escena entre Hamlet y el enterrador. Por lo demás, el traductor traslada correctamente una significativa conversación entre Sherlock y Voltaire en la que este afirmaba que Shakespeare no gustaba a los extranjeros "porque no le conocen sino por las malas traducciones en que se han conservado sus pocos defectos habiéndose omitido sus bellezas". Sin embargo, Voltaire añadió un comentario, que, traducido y seguido del que Sherlock hizo al respecto, puede ser desconcertante para el lector: "Puede un ciego imaginarse que una rosa es tan bella cuando le pincha una espina. Consecuencia feliz y muy digna de Voltaire". En efecto, para tener sentido, le falta una de estas dos cosas: o signos de interrogación precediendo a "puede" y siguiendo a "espina" para que el comentario de Voltaire se lea como pregunta retórica, o bien convertir el comentario en declaración negativa, que es como está en el original: "a man born blind cannot persuade himself that a rose is beautiful when the thorns prick his fingers" ("un ciego de nacimiento no puede convencerse de que una rosa sea bella cuando las espinas le pinchan los dedos"[21]). Tal como apareció, concluir que esta imagen tan precisa y sugerente sea una feliz consecuencia de Voltaire y muy digna de él puede sonar a broma de mal gusto.

El Espíritu de los mejores diarios cerró tras la promulgación de la Real Resolución de 24 febrero de 1791, por la que se prohibía publicar periódicos no oficiales. La prohibición se levantó poco después, pero Espíritu ya no volvió a aparecer. Cabe preguntarse si la presencia en él de artículos y referencias favorables a Shakespeare podía explicarse como expresión, entre otros muchos trabajos, del pensamiento ilustrado que había inspirado la creación de este periódico. Sea como sea, los últimos artículos que se ocuparon de Shakespeare en la prensa española del siglo XVIII estuvieron más bien en consonancia con el clima de opinión

adverso al dramaturgo.

En el primero de ellos, de José María Calderón de la Barca, publicado en 1796 en el Memorial Literario, su autor defiende a Lope de Vega y critica la dramaturgia de Shakespeare basándose en un resumen de su Medida por medida. Habría que empezar por preguntarse en qué texto leyó esta obra Calderón y cómo la leyó, ya que su resumen está plagado de errores que restan validez a su opinión. Por otro lado, el autor censura en su artículo a los "críticos prudentes de Inglaterra" por tolerar en exceso los "disparates" de esa y otras obras shakespearianas en contraste con la severidad de los críticos españoles de su tiempo frente a los dramas de Lope y Calderón[22]. Como se ve, el debate sobre Shakespeare aparece vinculado una vez más al de la validez en el siglo XVIII de nuestro teatro áureo.

El Memorial Literario publicó al año siguiente el artículo sin firma titulado "Reflexiones sobre el teatro inglés"[23]. Menéndez Pelayo y luego Par lo atribuyeron a José María Calderón de la Barca aduciendo que el autor anónimo remitía en nota a pie de página al trabajo de Calderón de 1796 al que acabo de referirme. Por otro lado, el hecho de que este artículo también fuera adverso a Shakespeare haría muy probable –si no del todo cierta– su autoría de este otro de 1797. Ahora bien, ni Menéndez Pelayo ni Par advirtieron que este artículo no era un original de Calderón, sino, en su mayor parte, una traducción casi literal de las cartas decimoctava ("Sur la tragédie") y decimonovena ("Sur la comédie") de las Lettres philosophiques de Voltaire[24]. Si Calderón publicó las "Reflexiones" como artículo anónimo, se supone que lo hizo para evitar la acusación de que se estaba apropiando indebidamente de un trabajo ajeno –y nada menos que de Voltaire–. Además, habría manipulado los originales para que el artículo resultante no pareciera sospechoso ni revelara su verdadero origen. Una muestra: a Voltaire le costaba armonizar los defectos de Shakespeare con sus méritos, pero en su carta decimoctava destacó estos últimos elogiando y traduciendo en verso francés el monólogo "To be or not to be"[25]. Pues bien, José María Calderón no incluyó esta versión, de tal modo que, al omitirla, suprimió el elogio volteriano, y la balanza se inclinó aún más que en Voltaire del lado de los defectos.

Además, es posible que Calderón no quisiera aparecer públicamente como lector y divulgador de Voltaire, cuyas Cartas filosóficas estaban prohibidas en España desde 1756, y todas sus obras desde 1764[26]: su objetivo era difundir –sin mencionar la autoría ni exponerse a la censura– las ideas de Voltaire sobre Shakespeare, seguramente para reforzar sus propias críticas al autor inglés. Es cierto que, como hemos visto, de Voltaire como dramaturgo se podía hablar al menos durante los años en que se estuvo publicando el Espíritu de los mejores diarios, pero más bien con reservas y, desde luego, administrando los elogios. En cualquier caso, habría sido más ortodoxo insertar las "Reflexiones" como traducción de un texto anónimo de 1734 –que es cuando se publicó el original francés–, aunque, ciertamente, indicar esta fecha habría ido contra su probable intención de hacer pasar por contemporáneas y aún vigentes unas críticas formuladas unos sesenta años antes.

Como estamos viendo, a finales del XVIII continuaba en España el debate llegado desde Francia sobre los vicios y virtudes de Shakespeare, poniéndose el acento más bien en los primeros, a excepción de lo que se publicó en El Correo literario de la Europa y en el Espíritu de los mejores diarios. En Francia, y aunque con bastante lentitud, la resistencia a Shakespeare había empezado a ceder, aunque solo fuera porque en 1782 se había terminado de publicar por primera vez su teatro completo en la traducción de Le Tourneur. Es decir, que el público lector francés podía hacerse por sí mismo una idea aproximada de la obra de Shakespeare sin depender exclusivamente del debate en torno a él de escritores o críticos que en algunos casos tal vez hablaran de oídas y no hubieran leído a Shakespeare ni en traducción. En cuanto a España, lo único que había llegado a nuestro teatro y solo a la escena de Madrid era, como hemos visto, el Hamleto, un Hamlet refundido a la neoclásica y traducido del francés que ni siquiera se publicó. Esta carencia empezó a corregirse con la traducción de Hamlet realizada por Leandro Fernández de Moratín, la primera efectuada a partir del original inglés, publicada en 1798, que es objeto del siguiente capítulo.

Notas al pie

[1] Correo literario de la Europa, 58 (25 julio 1782), pp. 18-20. Sobre la autoría del artículo, véase Joaquín de Entrambasaguas, "Un juicio dieciochesco sobre Shakespeare", Miscelánea erudita (Madrid: CSIC, 1957), pp. 29-30.

[2] El abate Cladera –como también se le conoció–, doctor en Teología y licenciado en Derecho, fue un escritor polifacético y un activo traductor y, según parece, quedó satirizado como el sabiondo "don Hermógenes" en La comedia nueva de Leandro Fernández de Moratín, a quien Cladera atacó a su vez por su traducción de Hamlet, de la que se hablará en el capítulo siguiente.

[3] Como vimos en el capítulo anterior, Juan Andrés mencionaba a Martin Sherlock entre los que erróneamente defendían a Shakespeare. Como veremos más adelante, tres años después Cladera insertaba en Espíritu de los mejores diarios un extracto del libro de Sherlock.

[4] Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa, 14 (2 agosto 1787), pp. 102-103.

[5] Espíritu, 142 (18 agosto 1788), p. 274.

[6] Espíritu, 147 (22 septiembre 1788), p. 400.

[7] Espíritu, 232 (10 mayo 1790), p. 39.

[8] Espíritu, 258 (8 noviembre 1790), p. 226: "… yet he would applaud him for the higher merit of strictly observing those superior laws of general propriety and excellence, which are independent of local and temporal regulations". The Poetic of Aristotle, trad. Henry James Pye (London: Stockdale, 1788), p. XVii.

[9] Véase al respecto Carmen Roig, "El debate teatral europeo en el Espíritu de los mejores diarios ", en La traducción en España

(1750-1830). Lengua, literatura, cultura, ed. Francisco Lafarga (Lleida: Universitat de Lleida, 1999), p. 195 [195-208].

[10] Espíritu, 207 (16 noviembre 1789), p. 263. El original reza: "One's blood runs cold at the thought, that their work was of so accursed a nature, that they themselves had no name to express it by, or were afraid to speak of it by any name. Here is no solemnity of style, nor any accumulation of great ideas; yet here is the true sublime, because here is something that astonishes the mind, and fills it, without producing any real inconvenience. James Beattie, "Illustrations on Sublimity", Dissertations Moral and Critical, 2 vols. (London: Strahan et al., 1783), pp. 623-624.

[11] Espíritu, 208 (23 noviembre 1789), pp. 295-296. El texto original reza: "… when he makes Macbeth, in short and broken starts of exclamation, and without any pomp of images or of words, give an utterance half-suppressed to those dreadful thoughts that were passing in his mind immediately before and after the murder of Duncan, his guest, kinsman, sovereign, and benefactor. The agonies of a guilty conscience were never more forcibly represented, than in this tragedy." Beattie, "Illustrations", p. 625. El análisis sobre Macbeth al que remite el autor figura en Elizabeth Montague, An Essay on the Writings and Genius of Shakespear Compared with the Greek and French dramatic poets (London: Dodsley et al., 1769).

[12] Espíritu, 212 (21 diciembre 1789), p. 398. Texto original: "The last thing I shall mention upon this head is, that turns of wit have a bad effect in sublime writing : for one does not naturally think of witticism, when one is engrossed by any of those grand ideas that raise pleasing astonishment. In fact, sublime poets are seldom, what we call men of wit: Shakespeare is an exception; but he is a singular one. For wit arises from the discovery of minute relations and likenesses that had escaped the notice of others; and therefore a talent for it implies a habit of minute attention to circumstances and words, whereas a sublime genius directs his view chiefly to the great and more important phenomena of art and nature." Beattie, "Illustrations", p. 653.

[13] Espíritu, 227 (5 abril 1790), p. 328. El original reza: "Or semplice ed or Fiorito; or tenue ed or grandioso; or ricercato, ora artificiosamente neglettto, diletta e rapisce con si mirabile varietà di

stile, di caratteri e d'accidenti; con tanta novità di situazione, con tanto ardire e con tanta nobiltà di espressioni e di sentenze, che incanta ugualmente l'orecchio, e'l cuore, l'intelletto e la fantasia. L'unità ch'egli si è proposto conservare non è quella comunemente intesa dagli scrittori di poesía drammatica. […] Lo sviluppo del carattere del protagonista è l'oggetto unico de'suoi drammi, ed uomo com'egli era dotato di finissimo ingegno, connobbe che con due altri soli personnagi primarii poteva questo ottenere, e che un maggior numero smembraba, por così dire, l'azione, e l'attenzione, troppo dissipandola, indeboliva." Ennio Quirino Visconti, "Lezione Accademica sulle Parole di Orazio", Memorie per le Belle Arti, tomo I (Roma: Stamperia Pagliarini, 1785), p. 79 [65-79].

[14] "Shakespeare, artículo sacado de los consejos a los que se dedican a la poesía dramática, por Mr. Sherlock", Espíritu, 252 (27 septiembre 1790), pp. 88-91.

[15] La segunda nota a pie de página que figura en la versión española no aparece en el original italiano ni en la traducción francesa de este, sino solo en la versión inglesa: Martin Sherlock, A Fragment on Shakspeare, Extracted from Advice to a Young Poet, translated from the French (London: G.G.J. and Robinson, 1786), p. 15.

[16] Sherlock, Espíritu, 252, p. 88. Como en otras citas anteriores, he añadido, traducida entre corchetes, una frase del original que falta en la versión española. En el texto inglés esta frase cierra de modo concluyente el primer párrafo y, por tanto, la enumeración de las comparaciones favorables a Shakespeare. Sherlock abre ahora un nuevo párrafo ("El mérito de este hombre es tan grande…") en el que hace unas declaraciones hiperbólicas que intentará ir demostrando a lo largo de su Fragment.

[17] Cito a continuación los versos de Shakespeare correspondientes a Cymbeline, IV.2.172-177, tal como aparecen en la traducción inglesa del ensayo (Sherlock, A Fragment, 1786, p. 15), es decir, en prosa y en un texto que no coincide con el de Shakespeare –tampoco se indica en esta versión la obra de la que procede–. Parece que el traductor inglés los trasladó directamente del francés sin tomarse la molestia de buscar los que realmente escribió el dramaturgo –que sí aparecen correctamente en nota a pie de página en el original italiano del que se hizo la traducción francesa–. Sea

como sea, el texto citado en la inglesa es el siguiente: “They are as soft as the Zephyrs which blow on the violet without moving its fragrant head; but, when their royal blood is kindled, they are as furious as the storm which seizes by the top the mountain pine and makes it bend down to the valley.” El hablante hace este comentario sobre los dos hijos perdidos de Cimbelino. Una traducción más o menos literal podría ser: “Son suaves como los céfiros que soplan sobre la violeta sin mover su fragante corola, pero, cuando se inflama su sangre real, se enfurecen como la tormenta que agarra por la copa al pino de montaña y lo inclina hacia el valle”. En Espíritu (252, p. 90), la cita aparece traducida como sigue: “Son suaves y generosos como los céfiros que, haciendo derramar lágrimas de cristal a la tierna violeta, no agitan sus hojas húmedas. Pero, cuando comienza a hervir su sangre real en las venas, se enfurecen, semejantes a los aquilones que, con sus irresistibles soplos arrancan las viejas encinas y, desde la cima de los montes, las arrojan a las cavernas.” Aparte de los errores de lectura, ¿se puede ser más palabrero?

[18] Sherlock, Espíritu, 252, p. 90.

[19] Sherlock, Espíritu, 252, p. 91.

[20] Sherlock, A Fragment (1786), p. 17.

[21] Sherlock, Espíritu, 252, pp. 90-91.

[22] J[osé]. M[aría]. C[alderón de la]. B[arca]., “Carta apologética en defensa de Fr. D. Félix Lope de Vega y Carpio y otros poetas cómicos españoles”, Memorial literario (diciembre 1796), pp. 305-310.

[23] Memorial Literario (marzo 1797), pp. 352-360.

[24] Marcelino Menéndez Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, III (Santander: CSIC, 1940), p. 374; Alfonso Par, Shakespeare en la literatura española, I, pp. 105-106. Sobre el texto de José María Calderón como traducción no reconocida de Voltaire, véase Ángel-Luis Pujante , “ The French Influence on Early Shakespeare Reception in Spain: Three Cases of Unacknowledged Sources”, Sederi, 20 (2010), pp. 103-119, especialmente pp.

111-115. Como señalé en este artículo, Menéndez Pelayo conocía las Lettres philosophiques de Voltaire y al comentar el supuesto trabajo original de José María Calderón se hacía eco de algunos detalles de la carta decimoctava. Por tanto, o no advirtió la coincidencia textual nada fortuita de Calderón con Voltaire, o bien sí la advirtió y prefirió no entrar en ella.

[25] La traducción de Voltaire es una recreación bastante libre del original en alejandrinos pareados, el molde poético habitual de los dramas neoclásicos franceses (véase al respecto p. 54). Como precisa el propio Voltaire a continuación, la suya no es una traducción literal, modalidad de la que abomina por estimar que traduciendo palabra por palabra se debilita el sentido.

[26] Véase al respecto Francisco Lafarga Maduell, Voltaire en España. Difusión y traducción de sus obras hasta 1835 (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1975), pp. 5 y 286, nota 8.

8

Moratín, su Hamlet y otros

Si hay alguna traducción que podamos llamar imprevista y accidentada, esta sería la del Hamlet de Leandro Fernández de Moratín. Fue uno de los frutos de su estancia en Inglaterra durante casi un año entre 1792 y 1793, una estancia que nunca entró en sus planes. Había proyectado ir a Francia y otros países a estudiar in situ su teatro y su cultura, pero, al presenciar en París los horrores de la Revolución francesa, decidió pasar a Inglaterra. Cuando concluyó su año inglés, Moratín fue a Italia, donde perdió su cofre con los numerosos escritos que este contenía, entre ellos su Hamlet, todo lo cual logró recuperar de una manera tan curiosa como rocambolesca[1]. Aunque suponemos que empezó su traducción en Inglaterra, solo sabemos que la tenía terminada en 1794 por una carta que escribió entonces desde Italia[2]. Publicado finalmente su Hamlet en 1798 con el pseudónimo de Inarco Celenio, recibió dos años después una crítica tan feroz como injuriosa. Desde entonces, su versión ha hecho correr ríos de tinta en España y fuera de ella, y ha sido tan criticada como elogiada, a veces de manera harto confusa o contradictoria. En 1965 se le dedicó una útil e informativa tesis doctoral en los Estados Unidos que apenas se ha tenido en cuenta[3]. A riesgo de extenderme, intentaré explicar las características de esta traducción y aclarar las confusiones y contradicciones que la rodean.

Además de su traducción, la edición de este Hamlet contiene un aparato crítico en tres partes: “Prólogo”, “Vida de Guillermo Shakespeare” y ciento veintidós notas, todo ello de Moratín. Empecemos por el aparato crítico, dejando para el final la traducción propiamente dicha. Veamos primero el comienzo del Prólogo:

La presente tragedia es una de las mejores de Guillermo Shakespeare y la que con más frecuencia y aplauso público se representa en los teatros de Inglaterra. Las bellezas admirables que en ella se advierten y los defectos que manchan y oscurecen sus perfecciones forman un todo extraordinario y monstruoso[4].

Al lector contemporáneo puede sorprenderle que, ya desde el principio, Moratín haga una crítica de Hamlet que no invita a leer la obra traducida. Sin embargo, aunque hoy pueda parecernos llamativo afirmar que, en su conjunto, la tragedia de Shakespeare le parecía "un todo extraordinario y monstruoso", conviene recordar que entonces no lo era. Por un lado, Moratín quería dejar claro que una obra como Hamlet era incompatible con un clasicista como él. Por otro, sabía que se dirigía a lectores habituados a juicios semejantes, en los que, si se admitían las virtudes del dramaturgo, el acento acababa recayendo sobre sus defectos. Unas líneas más adelante, Moratín explica su publicación como un intento de dar "una idea del mérito poético de Shakespeare" y "del gusto que reina todavía en los espectáculos de aquella nación". Teniendo en cuenta que a Moratín le disgustaban esos espectáculos ingleses, su segundo propósito podría leerse: "y del mal gusto que por desgracia reina todavía…" –dando así a entender que, pese a su mérito, Shakespeare escribía para un teatro primitivo y sin arte del que fue parte integrante–. A continuación, Moratín prosigue con su crítica de la técnica dramática de Hamlet entrando en aspectos de estructura y diálogo:

En esta obra se verá una acción grande, interesante, trágica, que desde las primeras escenas se anuncia y prepara por medios maravillosos, capaces de acalorar la fantasía y llenar el ánimo de conmoción y de terror. Unas veces procede la fábula con paso animado y rápido, y otras se debilita por medio de accidentes inoportunos y episodios mal preparados e inútiles, indignos de mezclarse entre los grandes intereses y afectos que en ella se presentan. Vuelve tal vez a levantarse y adquiere toda la agitación y movimiento trágico que la convienen para caer después y mudar repentinamente de carácter, haciendo que aquellas pasiones

terribles, dignas del coturno de Sófocles, cesen y den lugar a los diálogos más groseros, capaces solo de excitar la risa de un populacho vinoso y soez. Llega el desenlace, donde se complican sin necesidad los nudos, y el autor los rompe de una vez, no los desata, amontonando circunstancias inverosímiles que destruyen toda ilusión. […] Todo es culpa, todo se confunde en igual destrozo.

Puede parecer que en estos y otros juicios semejantes se refleja una mente dieciochesca confundida ante Hamlet y dividida entre las bellezas y las imperfecciones de su autor, pero la realidad es que en sus juicios críticos acaba pesando más el neoclásico contrario a Shakespeare que el admirador de sus bellezas. Rudolph Morgan señala en su tesis doctoral que Moratín compartía la actitud ante Shakespeare de su admirado Voltaire y que, al menos en estos primeros párrafos de su prólogo, se inspiraba en su postura y sus palabras: si Voltaire hablaba del "monstre nommé Hamlet" y solía emplear el término "monstrueux" para referirse a Shakespeare y caracterizar su obra dramática, Moratín adoptaba el término "monstruoso" para caracterizar Hamlet en su conjunto. Más exactamente, Morgan observa que Moratín parece haber tenido muy en cuenta el "Plan de la tragédie d'Hamlet" expuesto por Voltaire en su Appel à toutes les nations de l'Europe: a diferencia de Voltaire, Moratín no ofrece al lector un resumen de la acción de Hamlet, sino, como hemos visto, una exposición crítica de su técnica dramática. Sin embargo, termina su exposición diciendo "Tal es en compendio la tragedia de Hamlet, y tal era el carácter dramático de Shakespeare", lo que se parece bastante a "Telle est exactement la fameuse tragédie d' Hamlet, le chef-d'oeuvre du théatre de Londes" con que Voltaire concluye su resumen[5].

En cuanto a su "Vida de Guillermo Shakespeare", comprobamos que lo que empieza como breve biografía del dramaturgo acaba convirtiéndose en una especie de manifiesto contra él. En ella se reiteran, y con creces, los juicios adversos del Prólogo. Moratín afirma sin reservas que Shakespeare "no supo componer una buena fábula dramática". Va desgranando los elementos que deben formar parte de tal fábula y, acto seguido, enumera los defectos por los que Shakespeare no consigue componerla:

Léanse sus obras, y en ellas se verán personajes, situaciones, episodios inoportunos e inconexos, el objeto principal confundido entre los accesorios, el progreso de la acción unas veces perezoso y otras atropellado y confuso; incierto el fin de instrucción que se propone, incierto el carácter que quiere exponer a los ojos del espectador para la imitación o el escarmiento. Errores clásicos de geografía, cronología, historia y costumbres. El lugar de la escena alterado continuamente, sin verosimilitud, ni utilidad, y la unidad de tiempo, ninguna o pocas veces observada. Desorden confuso en los afectos y estilo de sus personajes, que unas veces abundan en expresiones sublimes, máximas de sabiduría, sostenidas con elegante y robusta dicción; otras hablan un lenguaje hinchado y gongorino, lleno de alusiones violentas, metáforas oscuras, ideas extravagantes, conceptos falsos y pueriles; otras, en medio de las pasiones trágicas, mezclan chocarrerías vulgares y bambochadas ridículas de entremés, excitando así, de un momento en otro, la admiración, el deleite, la risa, el terror, el fastidio y el llanto.

Además, y basándose en la regla de la verosimilitud, Moratín desaprueba la presencia de elementos mágicos o sobrenaturales en Shakespeare:

A este fin, adulando la estúpida ignorancia del vulgo, hizo salir a la escena magos y hechiceras, pintó sus conciliábulos y sus conjuros, dio cuerpo y voz a los genios malos y buenos, haciéndolos girar por los aires, habitar los troncos o mezclarse invisibles entre los hombres; rompió las puertas del purgatorio y del infierno, puso en el teatro las almas indignadas de los difuntos, y resonaron en él sus gemidos tristes.

En estas palabras de Moratín parece resonar la severa crítica del jesuita Juan Andrés más que la de Voltaire, ya que este, pese a su clasicismo, incorporó experimentalmente un espectro a su tragedia

Semíramis. También parece un eco del padre Andrés su opinión de que Shakespeare, "a quien con demasiada ligereza suelen dar algunos el título de Maestro, estaba muy lejos de conocer estas delicadezas del arte", título que para Voltaire y el jesuita debe corresponder a Corneille. Dice Moratín:

Agradará [Shakespeare] mientras no aparezca otro hombre que dotado de igual sensibilidad y fantasía, de más delicado gusto y mayor instrucción… dé nueva forma a aquel teatro, verificando en Inglaterra la revolución feliz que hizo en Francia el inmortal Corneille.

Es cierto que Moratín también supo elogiar las bellezas que encontró en Hamlet y por eso no quiso cerrar su "Vida de Shakespeare" sin ponderar claramente sus virtudes:

Su genio observador, su entendimiento despejado y robusto, su exquisita sensibilidad, su fantasía fecundísima, llenaron de bellezas plausibles aquellas mismas obras en que tantos errores abundan… bellezas, en fin, que han podido asegurar su gloria, por espacio de dos siglos, en el concepto de toda una nación.

Como Voltaire, como el padre Andrés y otros, Moratín también se preguntaba cómo era posible que un dramaturgo con tantos defectos fuese admirado por un país como Inglaterra, tan respetable por su cultura, su opulencia y su poder. La pregunta acaba siendo retórica cuando, como acabamos de ver, se comprueba que Moratín explica el éxito de Shakespeare en función de los gustos teatrales ingleses del siglo XVIII –que, a su vez, se explicarían como continuación del mal gusto del teatro isabelino para el que escribía Shakespeare–. En comparación con los demás dramaturgos de su época, Shakespeare se libra, al menos parcialmente, porque "supo evitar mucha parte de los defectos que halló en el teatro inglés". Por

eso, cuando dice que sus bellezas han asegurado su gloria durante dos siglos, concluye añadiendo “en el concepto de toda una nación”, es decir, en opinión de los ingleses, pero no necesariamente de los franceses, españoles o italianos de su tiempo, y tampoco de la suya.

Podemos comprobarlo si pasamos a las notas críticas[6]. Algunas de ellas son pintorescas, y otras no sabemos si Moratín las escribió en broma, como cuando dice que el gallo que canta en la madrugada debería “incluirse en la lista de los personajes, puesto que también hace su papel”[7]. Algunas son favorables a Shakespeare, como, por ejemplo, la nota en la que expresa admiración por el genio cómico de Shakespeare, demostrado en el olvido de Polonio (Hamlet, 2.1.36-38)[8]. Sin embargo, estas notas son, en su mayoría, una ampliación –apoyada en palabras, versos o pasajes concretos– de su crítica contra la técnica dramática de Shakespeare ya expresada en el Prólogo y la Vida. Unas veces las objeciones de Moratín se centran en la inobservancia de las unidades de acción, tiempo o lugar, y otras, en la violación de las reglas de orden, decoro y verosimilitud. Por ejemplo, cuando critica implícitamente que no se respete la unidad de tiempo con el regreso de los embajadores en el acto segundo: “Estos embajadores salieron en el primer acto de Elsingór; han ido a Noruega, han dado su mensaje y ya están de vuelta. Nadie dirá que se han detenido mucho”[9]. Sin embargo, bastantes de ellas son más extensas, como cuando desaprueba la falta de decoro al comienzo del acto quinto:

Las ridiculeces y chocarrerías de que esta obra está llena las han dicho hasta ahora las personas más principales: Hamlet, el Sumiller de Corps del Rey de Dinamarca, los Grandes y Caballeros han hecho a ratos papel de bufones. En las primeras escenas del acto V se presentan nuevos personajes y tales que, por lo que dicen y lo que son, apenas podrían tolerarse en la farsa más grosera y soez[10].

La nota continúa en este tono y el objeto de su censura se mantiene en las siguientes con citas textuales del diálogo entre los sepultureros. Al igual que Voltaire, Moratín no puede soportar la presencia de estos personajes con sus bromas, y menos que Hamlet

se enrede con ellos en sus juegos de ingenio:

Si parece extraño que los sepultureros hagan papel en una tragedia, más lo parecerá que un príncipe trame conversación con ellos, sufra sus necedades y se divierta en revolver los huesos y moralizar sobre las calaveras. ¡Y qué imágenes amontona el autor, horrendas, asquerosas, repugnantes, ridículas! ¡Y qué estilo tan ajeno al decoro trágico![11].

Como observa Morgan, del total de las ciento veintidós notas, ochenta y cinco se explican por la férrea adhesión de Moratín a las mencionadas unidades y reglas neoclásicas, y solo veintidós son favorables a Hamlet. Añade que bastantes de sus observaciones no son originales de Moratín y que están basadas en Voltaire o tomadas de Le Tourneur, de cuyas notas traduce a veces literal o casi literalmente[12]. En cualquier caso, Morgan concluye que Moratín encontró muchas menos ocasiones para elogiar la tragedia de Shakespeare que para condenarla. A este respecto, señala que los valores literarios de Moratín se debían a la influencia que ejerció en su formación su padre, Nicolás Fernández de Moratín, escritor de orientación clasicista, y nos recuerda que el propio Moratín escribió una extensa definición de la comedia que viene a ser un paralelo de la definición de tragedia y de los elementos que la integran que da Ignacio de Luzán en su Poética (1789): fin didáctico, supresión de elementos, personajes y detalles superfluos para la acción, y observancia de las reglas y las unidades de acción, tiempo y lugar.

Moratín volvió a publicar su Hamlet incorporándolo a la edición de sus obras de 1825. Dejó intacta la traducción, pero introdujo cambios importantes en el aparato crítico. En el Prólogo sustituyó “la risa de un populacho vinoso y soez” por “la risa del vulgo”, no incluyó su “Vida de Guillermo Shakespeare” y revisó a fondo sus notas, bastantes de las cuales quedaron total o parcialmente eliminadas. Tal revisión nos recuerda la llevada a cabo por el jesuita Juan Andrés en la segunda edición de sus obras, publicada en 1808, es decir, a los veintiséis años de la primera –aconsejada seguramente por la creciente presencia en Europa del movimiento

romántico, que acabaría consagrando definitivamente la obra de Shakespeare–. No es que el padre Andrés hubiera experimentado ninguna evolución estética; simplemente, decidió omitir o alterar los pasajes que podían parecer innecesariamente extremos u hostiles a comienzos del siglo XIX. Pues bien, si esto ocurrió en 1808, Moratín tendría aún mayor motivo para la revisión que efectuó en su edición de 1825, y sin que esta implicara tampoco ninguna transformación en su ideario neoclásico. Veintisiete años después, si sus notas críticas podían parecer innecesariamente agresivas o si la "Vida de Guillermo Shakespeare" podía leerse como una especie de manifiesto contra el dramaturgo inglés, las primeras asperezas quedaron limadas o eliminadas prudentemente en la segunda edición, es decir, en un momento en que el movimiento romántico había hecho de Shakespeare el santo de su máxima devoción. No es solo que el Romanticismo fuera imparable: atacar a Shakespeare o su Hamlet como lo hizo Moratín en 1798 habría sido ridículo en 1825.

Los críticos del siglo XIX, sensibles al hecho de que un neoclásico incorregible quisiera traducir y explicar una obra como Hamlet, no se hicieron ilusiones sobre su admiración por Shakespeare ni por una tragedia en la que, según Moratín, la más alta poesía coexiste con la grosería y la extravagancia. De hecho, se llegó a decir que su traducción parecía "la versión de un enemigo"[13]. La noción de que Moratín admiraba a Shakespeare parece haber nacido con Alfonso Par en el siglo XX. Afirma este que, a pesar de sus críticas, en Moratín "asoma de vez en cuando su admiración por Shakespeare" y que en él no faltan "confesiones espontáneas que demuestran que en el fondo de su sentir admiraba a Shakespeare"[14]. Lo primero es cierto, pero afecta solo a los pasajes que no chocaban con el ideario estético de Moratín. Lo segundo es falso si, como parece, se refiere a una admiración general y sin reservas como la que, según veremos, encontramos en Le Tourneur y otros primeros traductores de Shakespeare –por no hablar de los escritores y críticos románticos–. Moratín pudo entender que Shakespeare era un genio, pero entender su genialidad no significó admirarla. De hecho, Moratín murió como neoclásico irredento y sin cambiar de opinión respecto a Shakespeare. Manuel Silvela, biógrafo de Moratín, a quien acompañó hasta su muerte, se preguntaba:

¿Cómo podría [Moratín] aplaudir en la fábula las inverosimilitudes, los delirios, y en el estilo la mezcla ridícula de hinchazón y trivialidad del poeta inglés, cuyo desarreglo sostiene y quiere restablecer una nueva secta [i.e., los románticos]?[15].

Además, el propio Moratín nos da la clave por la cual no podía admirar a Shakespeare en general y sin reservas. En su "Vida de Guillermo Shakespeare", tras enumerar los defectos por los que este nunca supo componer una buena fábula, añade: "Esta oposición mal combinada de luces y sombras no podía menos de destruir el efecto general de sus cuadros". Es decir, una buena fábula, tal como la entendían él y los clasicistas, tenía que ser una obra cerrada y homogénea cuyos elementos no podían ser discordantes entre sí y debían atenerse a las unidades y reglas del arte para no "destruir el efecto general", que es lo que él reprochaba a Shakespeare.

Vayamos a la traducción misma. Si tenemos en cuenta lo que Moratín pensaba de la obra de Shakespeare y su Hamlet, y los muchos y groseros defectos que veía en él, tal vez nos preguntemos por qué un clasicista tan inconmovible se molestó en traducirla. Según explica él mismo en su Prólogo, le animó a ello el deseo de presentarla al público español, pero esta explicación se nos antoja un tanto aséptica. Ya que traducir una obra tan difícil como Hamlet no podía ser lucrativo, podemos pensar que quien decidiera acometerla lo haría por admiración o, al menos, por empatía. No es este el caso de Moratín, que en este aspecto se diferencia de casi todos los primeros traductores europeos de Shakespeare.

Ya vimos en otro capítulo que, aunque sus versiones no pasaran de un tímido ensayo de traducción, Pierre-Antoine de La Place las ofrecía en el apogeo del Neoclasicismo defendiendo la relatividad del gusto[16]. Más tarde, Pierre Le Tourneur tradujo todo el teatro de Shakespeare sin ocultar su inmensa admiración por él, incluso adorándolo con más inteligencia que Jean-François Ducis, su ferviente adaptador neoclásico[17]. En Alemania, Christoph Martin Wieland (1733-1813) declaró que amaba a Shakespeare con todos sus defectos y, consciente de que el dramaturgo no se guiaba por las

reglas clásicas, lo presentó como excepción, apelando al corazón de los lectores para que se adentrasen en su universo dramático[18]. Johann Joachim Eschenburg (1743-1820), obsesionado con Shakespeare, se unió a los antivolterianos, y entre 1775 y 1782 tradujo por primera vez al alemán todo el teatro de Shakespeare[19]. Como puede verse, dieciséis años antes de la traducción de Moratín, franceses y alemanes ya disponían en su idioma, aunque fuera en prosa, del teatro completo de Shakespeare en versiones realizadas por quienes adoraban, admiraban o apreciaban al dramaturgo. Es más, en 1797, un año antes del Hamlet de Moratín, el crítico y poeta alemán August Wilhelm Schlegel (1767-1845) había iniciado la publicación de nuevas traducciones de Shakespeare que marcaron un punto de inflexión.

En efecto, Schlegel, no menos admirador de Shakespeare que los anteriores traductores alemanes y franceses, se distinguió de ellos de una manera tan evidente como esencial. Para él se trataba de hacer visibles –y, en cierto sentido, audibles– los rasgos de la lengua de Shakespeare. Schlegel no solo traducía distinguiendo el verso de la prosa, sino que trasladaba el verso blanco de Shakespeare en verso blanco alemán con el mismo número de sílabas, el rimado en rimado alemán, vertiendo la letra de las canciones tan ceñidamente que pueden cantarse en su idioma con la misma melodía original, y siempre manteniendo el mismo número de versos[20]. Por eso defendía la necesidad de traducir con "el máximo rigor" ("die grösste Strenge"), pero este debía complementarse con el principio de "fluidez" ("Leichtigkeit"). De este modo, la traducción sería una verdadera reescritura y podría leerse como un texto original que no sonara a traducido. Con todo, y consciente de la gran dificultad que entrañaban sus principios, añadía: "… siempre que lo permita la naturaleza del idioma" ("… so viel nur immer die Natur der Sprache erlaubt")[21].

Schlegel supo armonizar el rigor filológico y la fidelidad formal y semántica con la belleza poética y la soltura expresiva. Sus traducciones no son perfectas ni definitivas, pero se han convertido en parte integrante de la herencia literaria de Alemania[22]. Además, se han establecido como un modelo, como "una especie de plantilla de lo que puede y debe ser una traducción de Shakespeare"[23].

Ahora bien, a las traducciones de Schlegel les subyace un concepto del lenguaje y de la relación entre lengua y pensamiento que se oponía al que imperaba durante la Ilustración –y de Schlegel como teórico de la literatura dramática se hablará en otro capítulo–. En efecto, en el siglo XVIII prevalecía la noción de que el pensamiento es universal y extralingüístico. El lenguaje expresa ideas y lo esencial de ellas es perfectamente traducible. Los matices, connotaciones y resonancias son aspectos contingentes de los que puede prescindirse, de tal modo que las obras extranjeras se traducen asimilándolas a la cultura y a las características expresivas de la lengua receptora. Por tanto, y en lo que respecta a Shakespeare, se traducía suprimiendo los pasajes vulgares, aclarando las ambigüedades y "normalizando" las pasiones de los personajes[24]. Contra este concepto dieciochesco empezó a abrirse camino la noción de que lengua y pensamiento están indisolublemente unidos, lo que invitaba a un método de traducción como el de Schlegel.

Ahora bien, si la actitud de Moratín ante Shakespeare se diferenciaba de la de casi todos sus primeros traductores europeos es porque se parecía a la de Voltaire, cuya obra literaria Moratín conocía y admiraba. Voltaire vertió el monólogo "To be or not to be" en el molde de los alejandrinos pareados del teatro clásico francés –una recreación poética que por fuerza se aparta de la letra original–. Más tarde le dedicó una traducción fiel en verso libre de la que no podía en absoluto avergonzarse, aunque para él no pasaba de ser una versión literal de Shakespeare. En cambio, la primera era suya y era "poesía". Voltaire la consideraba una "traduction scrupuleuse" de un diamante en bruto, tan natural que no teme las ideas más bajas ni las más gigantescas. Al ofrecerla, añadía un ejemplo más con el que comparar a Shakespeare con Corneille en beneficio de este. Más tarde tradujo los tres primeros actos de Julio César y los incorporó a su edición del teatro de Corneille para que los lectores juzgasen entre ambos a la vista de su traducción y del Cinna de Corneille. Con tal propósito ofreció una traducción en verso libre recalcando su gran fidelidad e insistiendo en que de este modo daría a conocer bien a Shakespeare. A primera vista, lo hacía imparcialmente, pero en el comentario que añadió se asombraba de que un país tan célebre como Inglaterra y que tanto había logrado en las artes y las ciencias pudiera complacerse en "tant

d'irregularités monstreuses" –una observación de la que se harían eco el padre Andrés y, como hemos visto, Moratín–. Reconocía la naturalidad expresiva de Julio César, para acto seguido precisar que, como vimos, lo natural en ella suele ser bajo, bárbaro y grosero[25]. A propósito, comentando el Hamlet de Moratín desfavorablemente, Antonio Alcalá Galiano observaba en 1834:

La verdad es que el poeta español [Moratín] conoció al inglés a través de Voltaire, y por intervención suya, aun siendo intérprete tan infiel, entraron los dos en contacto. La irónica traducción de Julio César que el divertido escritor francés añadió a sus comentarios sobre Corneille fue indudablemente el modelo seguido por Moratín[26].

Aunque no con el rigor que después aplicaría Schlegel, Voltaire se ciñó adecuadamente a los rasgos del original. Por lo visto, se proponía llevar al lector a Shakespeare, pero no como Schlegel y otros, sino para mostrarle sus defectos y hacerle ver que el autor inglés era incompatible con él y con la poética del teatro clásico francés. Como sus traducciones son notables y en ningún caso inferiores a las de un admirador de Shakespeare como Le Tourneur, Voltaire también nos demostró indirectamente que era posible traducir con suficiente fidelidad a un autor por el que no se sentía admiración. Pues bien, mutatis mutandis, el caso de Moratín es parecido al de Voltaire[27]. En su Prólogo aseguraba que se proponía traducir Hamlet "como es en sí", sin añadirle defectos, ni disimulando los que encontró en la obra. Y precisaba:

Baste decir que para traducirla bien no es suficiente poseer el idioma en que se escribió, ni conocer la alteración que en él ha causado el espacio de dos siglos, sin identificarse con la índole poética del autor, seguirle en sus raptos, precipitarse con él en sus caídas, adivinar sus misterios, dar a las voces y frases arbitrariamente combinadas por él la misma fuerza y expresión que él quiso que tuvieran y hacer hablar en castizo español a un

extranjero, cuyo estilo, unas veces fácil y suave, otras enérgico y sublime, otras desaliñado y torpe, otras oscuro, ampuloso y redundante, no parece producción de una misma pluma.

Empecemos por distinguir la comprensión del original de la expresión en la lengua receptora. ¿Se expresó Moratín en "castizo español"? Aunque han llovido muchos Hamlets desde el suyo a ambos lados del Atlántico, y sin entrar aquí en otras consideraciones, tal vez no deba sorprendernos que en 2004 el director teatral Eduardo Vasco lo llevase a las tablas por vez primera en razón de su calidad literaria y dramática. Desde luego, podemos convenir con él en que su español ha envejecido de manera más natural que el de otras traducciones posteriores: "El lenguaje de Moratín tiene una antigüedad real; el de traducciones contemporáneas como la de Astrana Marín, es arcaizante"[28].

En cuanto a lectura y comprensión del original, acabamos de ver que Moratín reconocía la gran variedad de estilos que sin duda caracteriza a esta tragedia[29]. Consciente de la dificultad de su tarea, parece que recurrió a diversas ediciones inglesas de Hamlet, que, según explicó en el Prólogo, contenían notas y comentarios –aunque sin precisar en qué edición o ediciones se basó al preparar su traducción–. Ahora bien, en lo que respecta a glosas de léxico o pasajes oscuros, las ediciones inglesas de Shakespeare –entonces y ahora– solo anotan lo que estiman necesario u oportuno para el público anglohablante al que se dirigen principalmente. Por tanto, dejan sin explicar palabras o pasajes que no requieren explicación y otros que se supone que entiende ese público, pero que no siempre entendería un extranjero. En suma, la ayuda que Moratín recibió de las ediciones inglesas de su época para entender cabalmente el texto pudo ser más limitada de lo que él mismo dio a entender.

La mayoría de los que escribieron sobre esta traducción y señalaron sus errores o defectos no se plantearon cabalmente los problemas que presentaba traducir una de las obras más arduas de Shakespeare para un español que llegó a Inglaterra sin ningún conocimiento del inglés y, por lo visto, salió de allí sin hablarlo. Tampoco se los han planteado quienes han juzgado favorablemente este Hamlet como texto castellano en sí mismo. Mucho más críticos

o escépticos han sido algunos hispanistas y críticos anglohablantes, sin duda porque conocen las complejidades poéticas y lingüísticas que encierra la tragedia de Shakespeare y entienden la dificultad de trasladarla dignamente en sus múltiples aspectos.

El primero de estos parece haber sido el crítico anónimo de The Foreign Quarterly Review en una reseña de 1828, quien calificó de "curiosity" el Hamlet de Moratín. Se preguntaba por qué la traducción está en prosa cuando el propio Moratín daba preferencia al verso incluso en la comedia, y añadía:

Si tal es el atuendo casero e impropio que se le hace llevar a nuestro inmortal bardo en presencia de cuantos no pueden contemplarlo en su ropa originaria, no nos extraña que sea tan poco estimado en el continente. No solo se pierden del todo sus más esplendorosas bellezas o se disfrazan tanto que no se reconocen, sino que el espíritu que las anima desaparece y no queda sino un torso sin vida y mutilado. El mago sigue ahí, pero su vara está rota[30].

Sin entrar en el tono de este crítico, muy pronto entendemos cuáles son los motivos de su actitud: los juicios despectivos que, como vimos, el traductor dedica al autor en el prólogo y las notas que acompañan su inepta versión, juicios que son inaceptables para un crítico inglés que entiende y admira a Shakespeare. Tras citar íntegramente la traducción de Moratín del monólogo "To be or not to be" como ejemplo de su incompetencia, el crítico arremete contra él:

Y, sin embargo, este es el hombre que osa menospreciar a nuestro incomparable bardo, que afirma que es un semi-bárbaro, que sus tragedias están llenas de lo más bajo y repugnante y que no tenía una noción verdadera del arte, que sus absurdas extravagancias no se tolerarían en España y que, aunque el país que ha producido un Bacon o un Newton bien puede ser objeto de envidia, no tiene motivo para presumir de sus poetas dramáticos. Estas despreciables

sandeces no nos ofenden: tendemos más bien a apiadarnos de quien ha tenido la ceguera de emprender lo que no estaba a su alcance que a fustigarlo por su osadía; de alguien para quien Shakespeare es un libro cerrado[31].

Menos mal que este crítico no reseñaba la primera edición de la traducción de Moratín, sino la segunda de 1825, en la que, como vimos, el traductor había eliminado su agresiva "Vida de Guillermo Shakespeare" y bastantes de sus más notas más adversas. En cualquier caso, Alcalá Galiano le daba la razón al crítico inglés y añadía que Moratín

mostraba deficiencias en el primer requisito de todo traductor: suficiente dominio de la lengua que ha de verter a la propia. La excesiva vanidad de Moratín le engañó haciéndole creer que era un consumado "scholar" inglés porque podía traducir unas cuantas frases[32].

Años después, George Ticknor escribió que Moratín había realizado "an unfortunate prose version of Shakespeare's 'Hamlet'"[33]. A este respecto, Morgan examina en su tesis parte de la correspondencia de Moratín y observa las dificultades que este encuentra para aprender el inglés. En efecto, al día siguiente de su llegada a Londres, Moratín escribe que la lengua es infernal y que casi pierde las esperanzas de aprenderla. Cuatro meses más tarde dice que traduce de maravilla ("como un jirifalte"), pero nada de "hablar ni entender lo que hablan, porque es cosa perdida". Morgan señala que lo que Moratín decía haber traducido serían materiales de muy diverso tipo, pero no necesariamente Hamlet[34].

Philip Deacon también repasa esta correspondencia, las cartas que dirige al rey y a Godoy en las que afirma que ha aprendido el inglés durante su estancia en Inglaterra, y otra a su amigo Juan Antonio Melón, en la que le dice "aunque no hablo el inglés, aprendí lo suficiente para entenderle en los libros" y que tradujo "varias obras

inglesas, unas de Poesía y otras pertenecientes a Historia Literaria", sin especificar cuáles. Deacon destaca la dificultad para entender Hamlet en el original inglés y en otra señala que el "intrépido Moratín había elegido una de las obras de Shakespeare más difíciles para traducir"[35]. Sin embargo, no examina la calidad del Hamlet traducido por Moratín. Morgan, en cambio, había concluido que el inglés de Moratín no estaba a la altura del trabajo que se impuso. Admite que Moratín pudo mejorarlo en los seis últimos meses de su estancia, es decir, desde que dijo que traducía "como un jerifalte", pero que no sería realista creer que en este tiempo habría alcanzado el nivel que expone en su Prólogo –el nivel de inglés necesario para entender y traducir una obra como Hamlet–. Por último, Morgan también observa que, aunque Moratín frecuentó el teatro durante su estancia en Inglaterra y vio representaciones de obras de Shakespeare, no se benefició de la experiencia teatral de Hamlet, ya que no asistió a ninguna de las dos únicas representaciones de esta obra en Londres[36].

Sea como sea, además de las ediciones inglesas que dijo haber manejado, Moratín también se ayudó consultando traducciones francesas, pero aclara que no encontró en ellas el auxilio que esperaba.

Lejos, pues, de aprovecharse el traductor español de tales versiones, las ha mirado con la desconfianza que debía y, prescindiendo de ellas y de las mal fundadas opiniones de los que han querido mejorar a Shakespeare con el pretexto de interpretarle, ha formado su traducción sobre el original mismo, coincidiendo por necesidad con los traductores franceses cuando los halló exactos y apartándose de ellos cuando no lo son, como podrá conocerlo fácilmente cualquiera que se tome la molestia de cotejarlos.

Que yo sepa, no se ha hecho el cotejo a que invitaba Moratín. Cladera –el que, como vimos, dirigió el periódico Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa – comparó su traducción con el original inglés y observó que dos de sus errores eran realmente de Le Tourneur, de quien los había copiado[37]. Algo

más de un siglo después, Ricardo Ruppert afirmaba que la versión de Moratín estaba "formada sobre la francesa de Letourneur, que Moratín copia a veces literalmente…", pero no aportó un solo ejemplo[38]. No es este el lugar para comparar ambas en toda la extensión, pero podemos hacer algún cotejo selectivo. Antes debemos aclarar que Moratín no basó su traducción del monólogo "To be or not to be" en la versión poética de Voltaire mencionada antes, como cree Morgan[39]. Tampoco parece que se sirviera de la versión fragmentaria de La Place. En cambio, es cierto que usó la versión de Le Tourneur cuando lo juzgó oportuno y no solo con fines consultivos. Por tanto, es discutible que coincidiera con él "por necesidad" en los aciertos y se apartara de él en los errores. Sin ir más lejos, en el mencionado monólogo Moratín traduce "the slings and arrows of outrageous fortune" [literalmente, las hondadas y flechas de la ultrajante fortuna] por "los tiros penetrantes de la injusta fortuna", y "there's the rub" [ahí está el estorbo] por "ved aquí el grande obstáculo", coincidiendo así del todo –y no fortuitamente– con las respectivas soluciones de Le Tourneur ("les traits poignants de l'injuste fortune" y "voilà le grand obstacle")[40]. Veamos otros casos en los que también hay coincidencias, y no "por necesidad":

1. Shakespeare: How weary, stale, flat, and unprofitable

seem to me all the uses of this world! (1.2.137-138)

[¡Qué enojosos, rancios, inertes e inútiles

me parecen todos los hábitos de este mundo!]

Le Tourneur: Qu'elles me semblent fastidieuses, insipides et

vaines, toutes les jouissances de ce monde![41].

Moratín: ¡Cuán fatigado ya de todo, juzgo molestos, insípidos y vanos los placeres del mundo![42].

2. Shakespeare: …lust … will sate itself in a celestial bed

And prey on garbage. (1.5.55-57)

[... la lujuria… se sacia en un lecho celestial

y se ceba en la inmundicia.]

Le Tourneur: … la débauche… profanerait sa couche céleste et se rassasierait d'opprobe[43].

Moratín: … la incontinencia… profanará con oprobio su tálamo celeste[44].

3. Shakespeare: … fight for a plot

Whereon the numbers cannot try the cause. (4.4.63-64)

[… luchan por un terreno

en el que las tropas no caben para combatir.]

Le Tourneur: … combattant pour un projet dont la multitude ne peut juger la cause[45].

Moratín: … combatiendo por una causa que la multitud es incapaz de comprender[46].

Moratín toma, pues, literal o casi literalmente, soluciones de Le Tourneur, incluso las erróneas; las coincidencias, por tanto, no pueden ser fortuitas. No se trata aquí de señalar con el dedo los fallos del traductor (del español y del francés) para ponerlo en evidencia, sino de mostrar que Moratín tomó de Le Tourneur lo que creyó conveniente a pesar de criticar repetidamente su versión y llamarla "traducción pérfida". Sin embargo, debe quedar claro que no le plagia ni le copia de continuo. En general, Moratín supera a Le Tourneur como escritor y poeta, y no necesita como este embellecer o ennoblecer el original. A diferencia de él, y aunque el conjunto de su traducción esté en prosa, entiende el contraste que ofrecen los recitados de los actores en 2.2 y 3.2 y los recrea en verso blanco y en verso rimado, respectivamente. Lo mismo hace con las canciones rimadas de Ofelia, que, aunque en otro molde, Moratín vierte como tales.

Ahora bien, por bueno, esmerado o "castizo" que pueda ser el español de Moratín, el lenguaje de su Hamlet queda lejos de la complejidad lingüística del original y el traductor no se identifica con "la índole poética" de Shakespeare. En cuanto a lo primero, Cladera acusó a Moratín de cometer una serie de fallos garrafales, como traducir "to take arms" (tomar armas) por "oponer los brazos" en el monólogo "To be or not to be"[47]. De hecho, Cladera y cualquier cazafallos como él también podían haber señalado más errores de comprensión –caso de haberlos detectado–, especialmente el más clamoroso. Al comienzo de su primer monólogo, Hamlet lamenta no poder suicidarse, diciendo: "[…] Or that the Everlasting had not fixed / his canon 'gainst self- slaughter" [… O que el Eterno no hubiera establecido / su ley contra el suicidio] (1.2.135-136). Moratín traduce: "… o el Todopoderoso no asestara el cañón contra el homicida de sí mismo", leyendo "canon" (decreto religioso) como "cannon" (cañón)[48]. Como, por lo visto, no quedó satisfecho con su lectura, añadió en nota el siguiente comentario: "Pintar al Omnipotente arrojando rayos a los hombres ya es común, pero imaginársele disparando un cañón de artillería es

cosa muy nueva por cierto. Nótese que en tiempo de Hamlet no había cañones, ni pólvora"[49].

Cladera tampoco dio un buen ejemplo de cómo juzgar la traducción de textos literarios tan complejos como los de Shakespeare. Su insufrible petulancia e hiriente condescendencia le enajenaron la atención de lectores y críticos. Se ensañó con Moratín llamándole "el pobre traductor", "el pobre Inarco"; riñéndole con "Aprenda Inarco lo que aquí dice Laertes"; traduciendo expresamente el monólogo "To be or not to be" para que sirviera de contraste, pero añadiendo: "Compare el lector esta traducción con la de Inarco, y ambas con el monólogo original de Shakespeare, y decida cuál de las dos es más exacta, más patética, más sublime"; y, finalmente, con este remate de su Examen: "Si esta lección que en defensa de la Patria acabo de dar a Inarco produjera todo el efecto que deseo…"[50]. Moratín, que conocía a Cladera, decidió responderle con el silencio[51]. Por otra parte, Cladera también comete errores de comprensión, no es sensible al lenguaje figurado ni a las connotaciones del original y tiende a hacer una crítica microscópica, centrando sus censuras en palabras sueltas o detalles verbales en lugar de en aspectos pragmáticos más amplios –especialmente, su capacidad para producir en español los efectos estilísticos y dramáticos de una obra tan poéticamente variada y compleja como Hamlet –. Por lo demás, si Cladera, editor del Espíritu de los mejores diarios, traducía para su periódico los artículos ingleses con la torpeza y desidia que ya señalé, tampoco podía ser el juez más indicado para condenar a otros traductores[52].

En cuanto a los errores de Moratín, no pasarían de lunares si no fuera porque, en su conjunto, su texto resulta muy plano comparado con el original inglés. Si percibe en Hamlet sus continuos cambios de tono o sus rugosidades, ni los reproduce ni los sugiere. Se le escapan no ya bastantes bellezas, sino las sutilezas, las ironías y los sarcasmos, y suaviza tanto las expresiones naturales y los "dialógos groseros" que desvirtúa su fuerza y función. No se esfuerza por resolver los juegos de palabras, especialmente los más enigmáticos, y rehúye las referencias y connotaciones sexuales[53]. Tampoco transmite, entre otros, el tono aterrador y misterioso de las escenas del espectro, los recovecos verbales del rey, o la melancolía y desesperanza de Hamlet en sus monólogos. En 1838, el novelista

Enrique Gil y Carrasco afirmaba que “la manca y descabalada traducción del Hamlet, que debemos al ilustre Moratín, no da idea siquiera aproximada del género sublime del Esquilo inglés”[54], y unos días más tarde, un crítico teatral afirmó que en su traducción “Moratín quedó tan por lo bajo”[55]. Otros han dicho que su versión figura entre las mejores realizadas en la Europa de su tiempo o que es “muy buena para su época”[56]. Sin embargo, recordemos que en aquellos años Schlegel le había dado la vuelta al concepto de fidelidad tratando de hacer visibles los rasgos de la lengua de Shakespeare y que su ejemplo ha llegado hasta nuestros días, quedando como modelo e incluso como plantilla. Al menos a este respecto, el Hamlet de Moratín no puede considerarse una traducción fiel en el sentido moderno.

Notas al pie

[1] Cuenta Moratín que, de camino a Parma, se le ocurrió mirar por la ventanilla trasera de su "carricoche" y no vio su cofre. Tras echar pie a tierra, comprobó que este no aparecía y observó que estaban cortadas las cuerdas que lo ataban. Además de la ropa, había perdido notas, cuentas, observaciones de sus viajes, recomendaciones para los embajadores, obras manuscritas, traducciones, el trabajo de todo un año, etc. Acudió al "colonello d'il terzo" de la guarnición más próxima, quien, tras montar en cólera, no solo ordenó que quince de sus hombres examinasen los puestos y recorriesen los campos, sino que mandó que se tocase a rebato a las nueve de la noche en dos pueblos inmediatos para que todos los vecinos salieran a buscar el cofre. Gracias a todo este despliegue, el cofre apareció de inmediato: estaba en casa de "un inocente labrador" que iba a abrirlo para ver si contenía "objetos prohibidos". Véase su "Viaje de Italia", en Obras póstumas de D. Leandro Fernández de Moratín, tomo I (Madrid: Rivadeneyra, 1867), pp. 316-318.

Sobre la estancia de Moratín en Inglaterra, véanse Susi Hillburn Effross, "Leandro Fernández de Moratín in England", Hispania, 48, 1 (1965), pp. 43-50, y Pedro Ortiz Armengol, El año que vivió Moratín en Inglaterra.1792-1793 (Madrid: Castalia, 1985).

[2] Sobre esta carta de 1794, veáse Obras póstumas, tomo II, p. 147.

[3] Rudolph Morgan, Moratín's ' Hamlet ' (Stanford: Stanford University, 1965). Tesis doctoral inédita bastante informativa que sigo parcialmente en este capítulo.

[4] Hamlet, tragedia de Guillermo Shakespeare, trad. Inarco Celenio (Madrid: Villalpando, 1798), s.p.

[5] Besterman, Voltaire on Shakespeare, p. 72.

[6] Véanse, entre otros, Hidehito Higashitani, "Estudio de las tres

obras teatrales traducidas por Moratín", en su Teatro de Leandro Fernández de Moratín (Madrid: Playor, 1973), pp. 139-155, y Giuseppe Carlo Rossi, "Moratín traductor", en su Leandro Fernández de Moratín. Introducción a su vida y obra (Madrid: Cátedra, 1974), pp. 117-122.

[7] Hamlet, Celenio [Moratín], p. 331, n. 7.

[8] Hamlet, Celenio [Moratín], pp. 339-340, n. 2.

[9] Hamlet, Celenio [Moratín], p. 341, n. 7.

[10] Hamlet, Celenio [Moratín], p. 370, n. 1.

[11] Hamlet, Celenio [Moratín], p. 372, n. 3.

[12] Morgan, pp. 156-160 y 183-184. Morgan precisa, sin embargo, que Moratín no plagió su "Vida de Guillermo Shakespeare" de la recogida en la edición inglesa de obras de Shakespeare de Nicholas Rowe (1709), como pretendía Cristóbal Cladera – Examen de la tragedia intitulada Hamlet, escrita en inglés por Guillermo Shakespeare y traducida al castellano por Inarco Celenio (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800), pp. XXIII-XXV–, sino que pudo haberla sacado completamente de la "Vie de Shakespeare" incluida en el primer tomo de las traducciones francesas de Le Tourneur.

[13] Leopoldo Augusto de Cueto, Estudios de historia y de crítica literaria (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1900), p. 152.

[14] Alfonso Par, Shakespeare en la literatura española, I, pp. 117 y 115. La idea de que Moratín admiraba a Shakespeare en general la expresan también Pilar Regalado Kerson, "Moratín y Shakespeare: un ilustrado español ante el dramaturgo inglés", Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1986), ed. Sebastian Neumeister (Frankfurt a. Main: Vervuert Verlag, 1989), pp. 75-83, y la repiten Juan J. Zaro, "Moratín's Translation of Hamlet (1798). A Study of the Paratexts", en The Practices of Literary Translation, eds. Jean Boase-Beier and Michel Holman (Oxford y New York: Routledge, 1998), pp. 125-130, especialmente p. 130; Isabel Verdaguer, "Shakespeare's 'Poem Unlimited' in Eighteenth-Century Spain", en Translating Shakespeare for the

Twenty-First Century, eds. Rui Carvalho Homem and Ton Hoenselaars (Amsterdam y New York: Rodopi, 2004), pp. 129-143; y Melania Rodríguez Román, "Paratext and the Role of the Translator", en Research Challenges for Anglophone Studies, eds. Pedro Álvarez Mosquera et al. (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012), pp. 26-35, especialmente en p. 34 (Moratín "deeply admired Shakespeare").

[15] Cit. en Juan Carlos Rodríguez, Moratín o el arte nuevo de hacer teatro (Granada: Caja General de Ahorros, 1991), p. 59.

[16] La Place, Le Théâtre Anglois. Véase p. 290, notas 7 y 8.

[17] Shakespeare traduit de lánglois, Le Tourneur. Véase p. 290, nota 7.

[18] Shakespear: Theatralische Werke, aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland (Zürich: Orell, Geßner und Comp., 1762-1766).

[19] William Shakespeares Schauspiele, von Johann Joachim Eschenburg (Zürich: Orell, Geßner und Comp., 1775-1782).

[20] Shakespeare's Dramatische Werke, übersetzt von August Schlegel, 9 Bände (Berlin: Unger, 1797-1810). Respecto a su traducción de la letras de las canciones de Shakespeare, véanse Ángel-Luis Pujante y Miguel Ángel Centenero, "Las canciones de Shakespeare en las traducciones alemanas de A.W. Schlegel", Cuadernos de Filología Inglesa, 4 (1995), pp. 93-106, y Ángel-Luis Pujante, "Translating Shakespeare's songs: the letter and the musical spirit", en Pathways of Translation Studies, eds. P. Fernández & J.M. Bravo (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2001), pp. 205-216.

[21] Esta reserva de Schlegel explicaría que la aplicación de tal rigor a las traducciones de Shakespeare haya dado mejores resultados en las lenguas germánicas que en las latinas, en las cuales parece más conveniente aplicarlo con la flexibilidad que exige la naturaleza de estos idiomas, como él mismo apuntaba. Véase Ángel-Luis Pujante, "The Schlegel model and Shakespearean translation in Spain", en Lengua, traducción, recepción. En honor de Julio César Santoyo / Language, Translation, Reception. To Honor Julio César Santoyo, I, eds. Rosa Rabadán, Trinidad Guzmán y Marisa Fernández (León:

Universidad de León, 2010), pp. 541-553.

[22] Así lo estima Margaret Atkinson, en su August Wilhelm Schlegel as a Translator of Shakespeare. A Comparison of Three Plays with the Original (Oxford: Blackwell, 1958). Véanse especialmente, pp. 51-67.

[23] "… a type of blueprint for what a Shakespeare translation can and should be like". Dirk Delabastita, "Notes on Shakespeare in Dutch Translation: Historical Perspectives", en Translating Shakespeare for the Twenty-First Century, eds. Rui Carvalho Homem and Ton Hoenselaars (Amsterdam y New York: Rodopi, 2004), p. 111 [99-116].

[24] Véase al respecto François Thomas, "'Il faut être anglais et avoir une bonne dose de punch dans le crâne pour apprécier les scènes de Falstaff '. Une oeuvre est-elle transposable d'un univers culturel à l'autre?", Revue Sciences/Lettres, I (2013), pp. 2-14. http://rsl.revues.org/303

[25] Véase p. 42 y nota 10.

[26] Antonio Alcalá Galiano, Literatura española Siglo XIX, trad. Vicente Llorens (Madrid: Alianza, 1969), p. 82. El original reza: "The fact is that the Spaniard had been introduced to the English poet by Voltaire, and it was by his intervention, faithless interpreter as he was, that they had communed together. The ironical translation of Julius Caesar, which the facetious Frenchman had appended to his commentaries upon Corneille, was obviously the model chosen for imitation by Moratín." Don A. Galiano [Antonio Alcalá Galiano], "Literature of the Nineteenth Century: Spain", The Athenaeum (17 May 1834), p. 372.

[27] De Moratín se ha escrito que tradujo Hamlet con sus imperfecciones, pero no tanto por fidelidad de buen traductor como para ponerlo en evidencia ante sus lectores y, de este modo, afianzarse en su denuncia clasicista de Shakespeare. Véase Laura Campillo, "La influencia de Voltaire en el primer Hamlet español", Translation Journal, 14, 1 (2010). http://www.translationjournal.net/journal/51shakespeare.htm

[28] El País (26 enero 2005), p. 48. Vasco también destacó la teatralidad del Hamlet de Moratín, lo que implica que podía haberse empleado en la escena desde que se publicó de no haber sido porque entonces y bastantes años después aún regían en el teatro los principios neoclásicos. Sobre la producción de Vasco, véase Ángel-Luis Pujante, "Fame at Last: The Recent Premiere of Moratín's Hamlet (1798)", en Crossing Time and Space. Shakespeare translations in present-day Europe, eds. Carla Dente and Sara Soncini (Pisa: Edizioni Plus – Pisa University Press, 2008), pp. 49-62.

[29] Moratín es el primer español que destaca la variedad estilística como rasgo distintivo de Shakespeare. En el prefacio a su The Works of Shakespear Alexander Pope había escrito: "To this life and variety of Character, we must add the wonderful Preservation of it; which is such throughout his plays, that had all the Speeches been printed without the very names of the Persons, I believe one might have apply'd them with certainty to every speaker." The Works of Shakespear. Cit. Vickers, Shakespeare: The Critical Heritage. Vol 2 (1974), p. 404. ("A esta vitalidad y variedad de personajes debemos añadir su asombroso sostenimiento, que es tal en todas sus obras que, si se hubieran impreso todos los parlamentos sin poner el nombre de los personajes, creo que podríamos asignárselos con certeza a cada hablante.")

[30] "If such be the homely, undignified garb which our immortal bard is made to wear in the presence of all who cannot behold him in his native costume, we do not wonder that he is so little esteemed on the continent. Not only are his most magnificent beauties either entirely lost, or so disguised that they cannot be recognised, but the spirit which animated him is fled, and nothing remains but a lifeless, mutilated trunk. The magician is there, but his wand is broken." ("Art. VIII. Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín (Paris, 1825)", The Foreign Quarterly Review (February-June 1828), pp. 619-620.

[31] "And yet this is the man who has the presumption to depreciate our unrivalled bard, –who asserts that he is half-barbarous, that his tragedies are filled with the lowest and most disgusting stuff, that he had no true notion of the art, that his absurd extravagances

would not be tolerated in Spain, and that though the country that has produced a Bacon or a Newton may well be an object of envy, it has little reason to boast of its dramatic poets. This contempible drivelling does not offend us: we are more inclined to pity the blindness than to chastise the audacity of one who attempted what lay beyond his reach, –to whom Shakespeare is a sealed book." The Foreign Quarterly, p. 620.

[32] Alcalá Galiano, Literatura española, p. 82. El original reza: "… he was deficient in the translator's first requisite, a competent knowledge of the language of his original. Moratín's vanity, which was excessive, deluded him into the belief that he was an English scholar because he could translate a few sentences…" The Athenaeum (17 May 1834), p. 372.

[33] George Ticknor, History of Spanish Literature, III (New York: Harper, 1849), pp. 339.

[34] Morgan, pp. 84-86 y notas. Como queda dicho al principio del capítulo, Moratín no habla de su Hamlet hasta 1794, cuando, en carta escrita desde Italia, dice que ya la tiene traducida "de pies a cabeza".

[35] Philip Deacon, "La traducción de Hamlet de Leandro Fernández de Moratín", en Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción, eds. Ángel-Luis Pujante y Keith Gregor (Murcia: Universidad de Murcia, 1996), p. 304 [299-308].

[36] Morgan, pp. 86-96.

[37] Cladera, Examen, pp. LXVI, LXXI y LXXII.

[38] Ricardo Ruppert y Ujaravi, Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española (Madrid: Tip. de la "Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1920), p. 52. Morgan (pp. 215 y 219) remite a las páginas 198, 239 y 258 de Cladera, y muestra lo mucho que Moratín tomó de Le Tourneur, pero se centra en el contenido de sus notas, no en versos o pasajes de su traducción.

[39] Dice Morgan (pp. 124 y 185) que Moratín "borrowed" (tomó

prestada) esta versión sin reconocer la autoría de Voltaire. Moratín la cita en su nota 2 sobre el monólogo (p. 353), pero no toma literalmente nada de ella, porque esa versión solo habría podido ofrecerle el espíritu, no del original, sino de la propia recreación que Voltaire hizo del monólogo. Sí que debió de consultar la traducción literal de Voltaire, que Morgan no menciona, y que le habría sido mucho más útil. Moratín traduce "puzzles the will" [paraliza la voluntad o el sentido] por "nos embaraza en dudas", donde el verbo coincide, fortuitamente o no, con el elegido por Voltaire en su versión literal: "embarasse la volonté". En cuanto a no reconocer la autoría de Voltaire, es cierto que Moratín solo atribuye la versión que cita a "un célebre poeta francés" (pp. 352-353), quizá para no nombrarlo y así no atraer sospechas de su deuda con él en su comentario crítico sobre el monólogo y otros puntos, como se ha explicado antes.

[40] Hamlet, en Shakespeare traduit de lánglois, trad. Pierre Le Tourneur, tome 5ème (Paris: Duchesne, 1779), pp. 119-120.

[41] Hamlet, Le Tourneur, p. 24.

[42] Hamlet, Celenio [Moratín], p. 26.

[43] Hamlet, Le Tourneur, p. 54.

[44] Hamlet, Celenio [Moratín], p. 58.

[45] Hamlet, Le Tourneur, p. 202.

[46] Hamlet, Celenio [Moratín], p. 222.

[47] Cladera, Examen, pp. LI-LII.

[48] Hamlet, Celenio [Moratín], p. 26.

[49] Hamlet, Celenio [Moratín], p. 322. Esta nota ya no aparece en su edición de 1825.

[50] Cladera, Examen, pp. LIx y LXXV.

[51] Sabiendo que al menos dos lectores iban a defenderle respondiendo en el Diario de Madrid a las acusaciones de Cladera,

Moratín pidió al director de este periódico que no publicara ningún escrito en su defensa para que el asunto no adquiriese "ninguna especie de publicidad" y que, en todo caso, confirmase a Cladera que "no se responde porque no hay nada que responder". El director aceptó el ruego, persuadido de que "cualquier papel en el Diario no sería más que un estímulo para nuevas críticas y nuevas injurias". Véase Obras póstumas, tomo II, pp. 183-184.

[52] Véanse al respecto pp. 79, 81 y 84-86.

[53] Moratín no traduce la réplica "That's a fair thought to lie between maids' legs" –"Buena idea yacer entre piernas de doncella"– (3.2.113) que Hamlet le dirige a Ofelia, y explica su omisión en una nota: "El pasaje que se ha dejado en blanco es uno de aquellos cuya traducción podría ofender la modestia de los lectores". Hamlet, Celenio [Moratín], pp. 354-355.

[54] Enrique Gil y Carrasco, El Correo Nacional (20 diciembre 1838), p. 1.

[55] E[ugenio]. M[oreno]. L[ópez]., "Teatros. Macbeth ", Nosotros, 279 (26 diciembre 1838), p. 2.

[56] Esteban Pujals, "Shakespeare y sus traducciones en España: Perspectiva histórica", Cuadernos de Traducción e Interpretación, 5/6 (1985), p. 79 [77-85], y Par, Shakespeare en la literatura española, p. 114, respectivamente.

9

Las Lecciones de Hugh Blair

En su Shakespeare en la literatura española, Alfonso Par dedicó buena parte de un capítulo a la influencia que pudo ejercer en la primera recepción del dramaturgo la publicación en español hacia finales del siglo XVIII de dos tratados: Principios filosóficos de la literatura, del abate francés Charles Batteux (1713-1780), y Lecciones sobre la retórica y las bellas letras, del reverendo escocés Hugh Blair (1718-1800)[1]. A Par no le hacía falta excusarse por el hecho de que los dos fueran extranjeros: al menos Blair, como británico, ofrecía a los españoles de la época un punto de vista distinto y otra forma de leer y juzgar a Shakespeare. En definitiva, Blair suponía un contrapeso a los clasicistas más irreductibles –como ocurrió unos diez años antes al divulgarse en Espíritu de los mejores diarios opiniones de otros británicos y europeos sobre el dramaturgo–. Ahora bien, y como señalaba el propio Par, los traductores de estas obras no se limitaron a traducirlas, sino que incorporaron material propio, con notas, ejemplos y casos de la literatura española. Como cada uno pertenecía a un bando distinto, sus trabajos tuvieron cierta resonancia y suscitaron una notable polémica, no tanto por las doctrinas estéticas de sus traducidos como por sus añadidos a los textos originales.

Antonio Alcalá Galiano y después Menéndez Pelayo explicaron a este respecto que el grupo encabezado por los poetas Nicasio Álvarez de Cienfuegos y Manuel José Quintana tomó por bandera las Lecciones de Blair y defendió a su traductor, José Luis Munárriz, mientras que el bando opuesto, dirigido por Leandro Fernández de Moratín –¡precisamente!–, apoyaba a Agustín García de Arrieta, traductor de Batteux. Además, Menéndez Pelayo observaba que los espíritus propensos a dar mayor elevación al pensamiento poético y libertad a las formas líricas eran fervientes partidarios de Blair, como los citados Cienfuegos y Quintana, entre otros[2]. No

corresponde entrar aquí en la controversia entre ambos grupos ni en otros asuntos ajenos a nuestro tema. Baste decir que el tratado de Batteux consistía en una amplia exposición de sus principios estéticos, en los que se defendía el mantenimiento de unos valores basados en los méritos del pasado. El de Blair, en cambio, propugnaba un uso liberal y razonable de la preceptiva clásica, y ejercía una crítica elevada que daba cabida a cuestiones del gusto y la belleza y a criterios estéticos nuevos o renovados[3]. Esta diferencia puede explicar la ausencia de Shakespeare en el libro de Batteux y su presencia en el de Blair[4].

Añadamos que, si el tratado de Batteux se imprimió en España una sola vez (1797-1805), las Lecciones de Blair –cuyos cuatro tomos vieron la luz entre 1798 y 1801– se reimprimieron en 1804 y después en 1816-1817. Además, se editaron resumidas por su traductor en un Compendio que se estuvo publicando desde 1815 hasta al menos 1841 y se han vuelto a editar parcialmente en nuestros días[5] –de las diferencias entre ambos hablaré más adelante–. Recordando el uso de ambos tratados en la "Academia de Bellas Letras" de Cádiz a comienzos del siglo XIX, Antonio Alcalá Galiano estimaba que el de Blair era "obra de más valor que la del crítico francés"[6]. Se ha afirmado que el éxito alcanzado en España por las Lecciones de Blair fue "increíble", tanto en general como en las instituciones de enseñanza, y que se unía al logrado en Gran Bretaña, Estados Unidos y en numerosos países europeos[7].

La obra de Blair recogía las casi cincuenta lecciones que el autor estuvo dictando en la Universidad de Edimburgo durante veinticuatro años desde 1759. Su fin era más bien práctico: se concibieron para iniciar a los jóvenes en el estudio de la composición, pero la apreciación literaria ocupa en ellas un amplio espacio en el que se incluyen no solo juicios críticos, sino citas ilustrativas de autores clásicos y modernos. Munárriz, su traductor español, estimaba que Blair logró desenmarañar "lo que los sofistas y retóricos habían envuelto en una erudición indigesta y unas ideas embrolladas" y precisaba que, en estas lecciones, el juicio de la autoridad quedó desplazado por el de "un gusto ilustrado por la razón"[8]. Sus principios fundamentales eran ciertamente clasicistas, pero Blair demostró ser muy receptivo a autores como Shakespeare, cuya obra mencionó y comentó unas ocho veces, en algunos casos

con cierta extensión, por lo que, exceptuando el Hamlet de Moratín, su tratado resulta ser la publicación que más espacio le dedicó a Shakespeare de todas las aparecidas en España en el siglo XVIII. Sin embargo, y como intentaré explicar más adelante, la presencia del dramaturgo en estas Lecciones no es solo una cuestión de cantidad.

Como tantos críticos neoclásicos, Blair entra decididamente en el debate sobre los vicios y virtudes de Shakespeare. Coincide con muchos de ellos en censurarle los defectos que violaban las reglas clasicistas: la tendencia a la "hinchazón" ("bombast"), a la metáfora impropia y a los juegos de palabras, la mezcla de lo serio con lo cómico, la falta de gusto y el desconocimiento de las reglas del arte. Así, Blair explica que la hinchazón es un error en que incurren algunos que aspiran a lo sublime, incluso escritores de genio: "Shakespeare, genio grande pero incorrecto, peca también de esta parte"[9]. A propósito, este contraste entre "gusto" y "genio" lo aborda Blair expresamente en otra de sus lecciones con una explicación clasicista. Según él, conforme se perfecciona el gusto de un escritor, más medios tendrá para perfeccionar sus bellezas. Y añade: "El genio puede ser fuerte y grandioso y no ser su gusto ni muy delicado ni muy correcto. […] Sirven de prueba de lo que afirmo Homero y Shakespeare"[10]. Más adelante veremos las implicaciones de este contraste en la recepción española y europea del dramaturgo.

Hablando de la metáfora, Blair estima que en "asuntos de dignidad" es una falta imperdonable introducir metáforas bajas y vulgares. Y añade: "En esta falta incurre en algunas ocasiones Shakespeare, cuya imaginación era mucho más rica y grandiosa que delicada"[11]. También critica Blair en Shakespeare el uso de la metáfora mixta, es decir, la mezcla de metáforas sobre un mismo objeto, empezando por el famoso verso de Hamlet "To take arms against a sea of troubles" ("tomar armas contra un mar de adversidades"), cuarto del monólogo "To be or nor to be", en el que observa una mezcolanza sumamente irregular[12]. A continuación cita un pasaje de La tempestad, en el que advierte objetos "tan mal compaginados" que no se entienden claramente[13]. Asimismo, Blair recurre a unos versos de la escena del balcón en Romeo y Julieta, en los que, a su juicio, se forma un cuadro tan confuso que no puede haber imaginación que lo conciba[14].

Sin embargo, Blair es muy sensible a la excelencia expresiva de que Shakespeare es capaz. Al explicar la figura de la personificación, equipara a Shakespeare con Homero por su maestría para infundir animación en los distintos objetos que presenta, haciendo que todo tenga vida en sus escritos[15]. Y, en su capítulo "Poesía didáctica y descriptiva", Blair menciona a Shakespeare por su mérito en pintar con "el pincel mismo de la naturaleza", ya que suele ofrecer "escenas exquisitas, descritas felizmente con una sola pincelada"[16].

Que Shakespeare pinte con el pincel de la naturaleza es un mérito que Blair valora en alto grado, como ya lo habían hecho Dryden, Pope, Johnson y otros críticos ingleses. Es lo que permite, según él, asociar a Shakespeare con Sófocles y Eurípides en su evitación de refinamientos que no son naturales y en su empleo de un lenguaje dramático sencillo y expresivo que nunca deja de llegar al corazón: el artificio es un riesgo que acecha en el uso de diálogos extensos, que dañan la expresión del sentimiento y lastran el avance de la acción. En otra parte, cuando expone los rasgos de una buena trama en la tragedia, Blair critica a los dramaturgos franceses por permitir que en sus obras la acción languidezca en favor de un diálogo largo y artificioso, y pondera la excelencia de Shakespeare, ya que "en sus dramas todo es sentimiento y acción, y jamás solo conversación"[17]. Por eso, continúa Blair, sus dramas, a pesar de sus numerosas imperfecciones, pueden seguir siendo los favoritos del público, ya que Shakespeare es el dramaturgo más fiel al verdadero lenguaje natural en medio de las pasiones. Blair cita aquí la escena de Macbeth en la que Macduff recibe la noticia de que su mujer y sus hijos han sido asesinados: "Las conmociones primero de dolor y después del resentimiento más feroz contra Macbeth están pintadas de manera que no hay corazón que pueda dejar de sentirlas, ni imaginación que pueda concebir cosa más expresiva"[18].

Acercándose al final de sus Lecciones, y en el capítulo sobre la tragedia inglesa, Blair no duda en llamar al dramaturgo "el gran Shakespeare". Afirma que, en efecto, se le puede llamar grande con justicia por no tener rival en el alcance y la fuerza de su genio natural, tanto para la tragedia como para la comedia[19]. Dejando aparte los elogios, observamos que Blair no había hablado expresamente de Shakespeare como comediógrafo, faceta imprescindible al juzgar el conjunto de su obra. Lo hace en su

capítulo sobre la comedia inglesa, tras exponer el grado de relajación que había alcanzado este género en su tiempo y, en lo que atañe a Shakespeare, de una manera que no podía sino resultar novedosa a los lectores españoles:

La primera edad de la comedia inglesa no estaba, sin embargo, inficionada de este espíritu de licencia. No se pueden acusar de inmorales [las obras] de Shakespeare ni [las] de Ben Jonson. El carácter general de Shakespeare, que pinté en la lección anterior, aparece con tantas ventajas en sus comedias como en sus tragedias: siempre se muestra un [genio] fuerte, fecundo y creador, irregular en la conducta, ocupado a veces en divertir al populacho, pero singularmente rico y feliz en la descripción de caracteres y maneras[20].

No fue menos novedoso que Blair destacase como mérito de Shakespeare la creación de personajes y escenas de carácter mágico o sobrenatural. Aunque no lo precisa, suponemos que se refiere a obras como El sueño de una noche de verano, La tempestad o Macbeth.

Shakespeare tiene igualmente el mérito de haber creado una especie de nuevo mundo de seres preternaturales. Sus hechiceras, sombras, magos y espíritus de todas clases están descritos con circunstancias de tan respetable y misteriosa gravedad, y hablan un lenguaje tan peculiar de ellos mismos que afectan fuertemente la imaginación[21].

Vayamos finalmente a la manera como Blair resolvía el posible conflicto entre los defectos y virtudes de Shakespeare, ya que, como adelanté, es lo que le acerca a los críticos ingleses de su tiempo y le distancia de tantos neoclásicos franceses y españoles. En primer lugar, parece que el mayor mérito que Blair veía en Shakespeare era la viva caracterización y el tratamiento de las conductas de sus

personajes, especialmente en la medida en que ambos contrarrestaban sus defectos. Ya al comienzo de su tratado había escrito:

Convengo en que hay obras que contienen transgresiones palpables de las leyes de la crítica y que se han granjeado, sin embargo, una admiración general que aún dura. Tales son los dramas de Shakespeare. […] Pero debemos advertir que estas obras se han granjeado la admiración pública no por las transgresiones de las reglas del arte, sino a despecho de tales transgresiones: poseen otras bellezas conformes a las reglas más exactas, y la fuerza de estas bellezas es tal que ha sofocado todas las censuras. […] Shakespeare agrada, no por amontonar en un drama sucesos de muchos años, no por sus mezcolanzas grotescas de tragedia y comedia en una misma pieza… sino por sus animadas y clásicas representaciones de caracteres, por la viveza de sus descripciones, la energía de sus sentimientos y por poseer en grado superior el verdadero lenguaje de la pasión, bellezas que la sana crítica nos enseña a apreciar en el mismo grado que la naturaleza nos enseña a sentirlas[22].

Pero es hacia el final de las Lecciones cuando, de manera explícita, la balanza de Blair se inclina en favor de Shakespeare tras sopesar sus vicios y virtudes:

Shakespeare redime, sin embargo, todas estas faltas con dos prendas las más grandes en un poeta trágico: las pinturas animadas y diversificadas de los caracteres y la expresión enérgica y natural de las pasiones. […] A pesar de sus muchos absurdos, todo el tiempo que estamos leyendo sus dramas nos hallamos en medio de nuestros semejantes: [nos] encontramos con hombres vulgares acaso en sus maneras, groseros o duros en sus sentimientos, pero siempre hombres, y hombres que hablan como tales y movidos de pasiones humanas y que nos interesan en todo lo que dicen o hacen porque sentimos que son de la misma naturaleza que nosotros[23].

Antes de juzgar la aportación de Blair a la primera recepción española de Shakespeare, recordemos que sus Lecciones, además de reimprimirse en 1804 y después en 1816-1817, fueron resumidas por su traductor en un Compendio que se estuvo publicando desde 1815 hasta al menos 1841. En la reducción de este Compendio se dio prioridad a las secciones de retórica práctica ya presente en las Lecciones. Quedaron, pues, más recortadas las partes sobre apreciación literaria y las citas ilustrativas, y con ellas la presencia de Shakespeare en las Lecciones originales: solo cinco referencias al dramaturgo sin una sola cita comentada, y cuatro de ellas de pasada. Del comentario sobre la comedia inglesa, que Blair explicaba contextualmente, se retuvo su afirmación de que las comedias de Shakespeare no pueden acusarse de inmorales, la cual, sin embargo, termina escuetamente con: "El carácter general de las [comedias] de Shakespeare es igual al de sus tragedias ya explicado"[24]. Respecto a este carácter de sus tragedias, las cuatro páginas originales de Blair se reducen a dos en el Compendio.

Precisemos que los cortes textuales del Compendio no afectaron en lo esencial a los juicios del autor sobre Shakespeare: tras la enumeración de los defectos de este, el traductor retuvo la conclusión fundamental de Blair, según la cual Shakespeare redimió sus faltas con sus excelencias.

Observa Par que el traductor cortó un pasaje de Blair sobre la tragedia de Shakespeare "que es precisamente el de más justa y concreta alabanza"[25]. Es cierto que suprimió la amplificación que seguía a este pasaje en el texto original, la cual sin duda era elogiosa para Shakespeare, pero la supresión no cambiaba el sentido favorable de la conclusión (si bien habría sido preferible que hubiera mantenido el "redime" de la primera edición –"redeems" en el original– sin sustituirlo por el "repara" del Compendio). Por lo demás, las referencias a Shakespeare que permanecen en el Compendio no solo son favorables, sino que se omiten las desfavorables sobre sus transgresiones de las reglas, su ocasional bajeza en el estilo, su uso de metáforas vulgares y su empleo de metáforas mixtas.

Sea como sea, lo que importa a fin de cuentas no es tanto la

alabanza de Shakespeare como el juicio crítico que Blair le dedicó por lo que pudo tener de revelador o novedoso para los lectores españoles de esos años. En este sentido, habrá quedado claro que el autor escocés juzgaba a Shakespeare de un modo muy distinto del de Voltaire, Moratín y los neoclásicos franceses y españoles, y más semejante al de los editores y críticos ingleses clasicistas de su siglo, como Gildon, Pope o Johnson[26]. Como ellos, Blair había leído a Shakespeare en su idioma con la comprensión y la sensibilidad de un lector nativo culto –a él se le atribuye, además, una edición anónima de las obras de Shakespeare[27]–. Por eso, aunque desaprobaba algunos de sus excesos, también valoraba su naturalidad verbal y la energía en su expresión de las pasiones y, aunque menos explícito que Gildon ante el "embrujo" de su lengua, se mostraba muy sensible a su belleza. Además, y a diferencia de tantos neoclásicos franceses y españoles, para quienes Shakespeare era exclusiva o casi exclusivamente un autor de tragedias, Blair le juzgaba con tantos méritos en sus comedias como en sus tragedias, y en general en toda su obra dramática[28].

Esta equiparación se explica por la naturalidad que Blair percibía en los personajes y situaciones dramáticas de Shakespeare –una naturalidad que disgustaba especialmente a neoclásicos como Voltaire y a Moratín–. Al igual que sus compatriotas, Blair valoraba en Shakespeare al gran creador de personajes que transmitían una fuerte impresión de realidad –un rasgo que tanto se ponderaría más tarde en todo el continente europeo–. Quizá por eso, aun admitiendo que el realismo de los personajes shakespearianos podía en ocasiones parecer crudo o grosero, el reverendo Blair no veía en él la inmoralidad de la que le acusaba el jesuita Juan Andrés. Además, observaba que el gran creador de personajes se revelaba especialmente en esos magos, espíritus y seres sobrenaturales que tanto impacto ejercían en nuestra imaginación. Para los lectores españoles de la época, esta opinión de Blair contradecía frontalmente a quienes, como Juan Andrés o Moratín, se aferraban a la regla de la verosimilitud y condenaban la presencia de este tipo de personajes literarios.

Como hemos visto, Blair contrastaba el gusto con el genio y situaba a Shakespeare junto con Homero como genio de gusto incorrecto y poco delicado. Podría haber vinculado este contraste de manera

más explícita con otra observación suya, según la cual Shakespeare había alcanzado la admiración pública aun contraviniendo las "leyes de la crítica", ya que poseía otras "bellezas" que invalidaban cualquier desaprobación –bellezas que, como hemos visto, el autor fue explicando y ponderando en sus Lecciones –. Lo que Blair observaba con acierto es lo que después se ha explicado con más detalle al historiar las primeras fases de la recepción europea de Shakespeare: la poética neoclásica de las reglas se vería sustituida por la poética romántica del genio. Una vez aceptado como un clásico, es el genio el que crea sus propias reglas: ahora ya no es el crítico el que juzga a Shakespeare, sino Shakespeare quien juzga al crítico, y la crítica que deriva de este giro se centrará, como al menos en parte ya hacía Blair, en Shakespeare como creador de personajes verdaderos y en los motivos de su comportamiento[29].

Si Blair no fue explícito al vincular sus observaciones sobre el genio con el hecho de que las bellezas de Shakespeare invalidaban las leyes de la crítica, sí lo fue al ampliar esta idea más claramente. Para los neoclásicos inconmovibles, Shakespeare adolecía de muchos vicios para tan pocas virtudes: extremando una imagen de Voltaire, Juan Andrés llegó a afirmar que no se tomaría la molestia de buscar las posibles bellezas de Shakespeare "en medio de tantas inmundicias". Blair, en cambio, se adelantó a la crítica romántica al afirmar expresamente que los méritos de Shakespeare le redimían de sus defectos, lo cual confirma en este aspecto lo que tantas veces se ha observado en sus Lecciones: que, pese a sus principios fundamentales de corte clasicista, Blair supo abrirse a criterios estéticos nuevos o renovados y reunir todos ellos en una posición crítica coherente que, por lo visto, influyó en el llamado "ideal ecléctico" del romanticismo español[30]. Sea como sea, cuando su tratado apareció en España en 1798, si el contrapeso de sus juicios sobre Shakespeare no prevaleció sobre las opiniones dogmáticas que se le oponían, al menos las contradijo razonadamente y con mucho mayor conocimiento de causa.

Notas al pie

[1] Alfonso Par, Shakespeare en la literatura española, I, pp. 123-127. Charles Batteux, Principios filosoficos de la literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes, trad. Agustín García de Arrieta, 9 tomos (Madrid: Sancha, 1797-1805); Hugo Blair, Lecciones sobre la retórica y las bellas letras, tomos 1 & 2 (Madrid: Antonio Cruzado, 1798-1799); tomos 3 & 4 (Madrid: Oficina de García, 1800-1801). Textos originales: Charles Batteux, Principes de la littérature, cuya edición de 1774 incluía su anterior Cours de belles lettres (1765); Hugh Blair, Lectures on Rhetoric and Belles Lettres, 3 vols. (Dublin: Whitestone et al., 1783).

[2] Antonio Alcalá Galiano, Recuerdos de un anciano (Madrid: Luis Navarro, 1878), pp. 67-68; Marcelino Menéndez Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, III (Santander: CSIC, 1940 [1883]), pp. 180-181.

[3] Véase al respecto M. José Rodríguez Sánchez de León, “Batteux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XIX”, en Ermanno Caldera & Rinaldo Frodi (eds.), Actas del Congreso Entre Siglos (Roma: Bulzoni, 1993), pp. 227-235.

[4] A este respecto, Par se equivocó al atribuir a Batteux la única referencia a Shakespeare en la versión española de su obra. En ella, y hablando del “gusto romancesco de los españoles”, se dice que “en Inglaterra le aproximó y arregló Shakespeare a la naturaleza sin purgarle de cierta grosería”. Sin embargo, el comentario no es del autor francés, como cree Par, sino de Arrieta, su traductor, y figura en un “Discurso preliminar” de su propia cosecha incorporado al texto de su traducido. Par, Shakespeare en la literatura española, I, p. 124; Batteux, Principios, III (1799), p. XIX.

[5] Compendio de las Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras de Hugo Blair, José Luis Munárriz (Madrid: Ibarra, 1815). Teoría del discurso y medios para adelantar en la elocuencia: extractado de Lecciones sobre la retórica y las bellas letras de Hugo Blair (Madrid:

Contrapunto, 1987).

[6] Alcalá Galiano, Recuerdos, p. 14.

[7] Véase al respecto Don Paul Abbott, “Influence of Blair’s Lectures in Spain”, Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric, 7, 3 (1989), pp. 275-289.

[8] Blair, Lecciones, 1, p. vii.

[9] Lecciones, 1, pp. 103-104. Original: “Shakespeare, a great, but incorrect genius, is not unexceptionable here”. Lectures, 1, p. 92.

[10] Lecciones, 1, pp. 56-57. Original: “Genius may be bold and strong, when Taste is neither very delicate, nor very correct. […] Homer and Shakespeare are proofs of what I now assert.” Lectures, 1, p. 51.

[11] Lecciones, 2, p. 48. Original: “Shakespeare, whose imagination was rich and bold, in a much greater degree than it was delicate, often fails here.” Lectures, 1, p. 359. Munárriz no cita el ejemplo ilustrativo de Blair, tomado de Enrique V, acto IV, escena 8, sino que lo sustituye por otro del “Dr. Villalobos”, por cierto más suave que el pasaje reemplazado. En el drama de Shakespeare, el rey Enrique le replica al heraldo francés que los soldados ingleses alcanzarán la fama aunque mueran en Francia y queden enterrados en estercoleros franceses, ya que el sol los saludará y elevará sus honores hasta el cielo, dejando que las partes terrenales con su olor infecten Francia, causando la peste en el país.

[12] Lecciones, 2, p. 61. Original: “This makes a most unnatural medley, and confounds the imagination entirely.” Lectures, 1, p. 365.

[13] Lecciones, 2, p. 62. Original: “So many ill-sorted things are here joined, that the mind can see nothing clearly”. Lectures, 1, p. 366. El pasaje de La tempestad reza: “The charm dissolves apace, / And as the morning steals upon the night / Melting the darkness, so their rising senses / Begin to chase the ignorant fumes that mantle / Their clearer reason.” The Tempest, 5.1.64-68. (“Ya el hechizo se deshace / y, así como el alba se insinúa en la noche / y desvanece

la tiniebla, así, al despertar, / los sentidos dispersan la ignorancia / que nubla su razón.")

[14] Lecciones, 2, pp. 62-63. Original: "… which forms such a confused picture, that it is impossible for any imagination to comprehend it." Lectures, 1, p. 366. El pasaje de Romeo y Julieta reza: "O speak again, bright angel, for thou art / as glorious to this night, being o'er my head / As is a winged messenger of heaven, / Unto the white-upturnèd wond'ring eyes / Of mortals that fall back to gaze on him, / When he bestrides the lazy puffing clouds, / And sails upon the bosom of the air." Romeo and Juliet, 2.1.68-74. ("¡Ah, sigue hablando, / ángel radiante, pues, en tu altura, / a la noche le das tanto esplendor / como un alado mensajero de los cielos / ante los ojos en blanco y extasiados / de mortales que alzan la mirada / cuando cabalga sobre nube perezosa / y surca el reino de los aires!")

[15] Lecciones, 2, p. 91. Lectures, 1, p. 390.

[16] Lecciones, 3, p. 34. Original: "… his scenery also is often exquisite, and happily described by a single stroke." Lectures, 3, p. 184. El ejemplo con que Blair ilustra su observación procede de El mercader de Venecia: "How sweet the moonlight sleeps upon this bank! / Here will we sit and let the sounds of music / Creep in our ears; soft stillness and the night / Become the touches of sweet harmony." The Merchant of Venice, 5.1.54-57" ("¡Qué apacible reposa la luna en esta loma! / Sentémonos aquí, y que la música / nos acaricie los oídos. La calma suave / y la noche convienen a las dulces melodías.")

[17] Lecciones, 4, pp. 230-231. Original: "… his scenes are full of sentiment and action, never of mere discourse." Lectures, 3, p. 319.

[18] Lecciones, 4, pp. 255-256. Original: "The emotions, first of grief, and then of the most fierce resentment rising against Macbeth, are painted in such a man|ner, that there is no heart but must feel them, and no fancy can conceive any thing more expressive of Nature." Lectures, 3, p. 343.

[19] Lecciones, 4, p. 271. Original: "Great he may be justly called, as the extent and force of his natural genius, both for Tragedy and

Comedy, is altogether unrivaled." Lectures, 3, p. 356.

[20] Lecciones, 4, pp. 341-342. La traducción de Munárriz tiende a ser descuidada e imprecisa. Completo y corrijo en este párrafo en tres puntos. El original reza: "The first age, however, of English Comedy, was not infected by this spirit. Neither the Plays of Shakespeare, nor those of Ben Jonson, can be accused of immoral tendency. Shakespeare's general character, which I gave in the last Lecture, appears with as great advantage in his Comedies, as in his Tragedies; a strong, fertile, and creative genius, irregular in conduct, employed too often in amusing the mob, but singularly rich and happy in the description of characters and manners." Lectures, 3, p. 379.

[21] Lecciones, 4, p. 274. Original: "Shakespeare possesses likewise the merit of having created, for himself, a sort of world of praeternatural beings. His witches, ghosts, fairies, and spirits of all kinds, are described with such circumstances of awful and mysterious solemnity, and speak a language so peculiar to themselves, as strongly to affect the imagination." Lectures, 3, p. 358.

[22] Lecciones, 1, pp. 53-54. Original: "Instances, I admit, there are, of some works that contain gross transgressions of the laws of Criticism, acquiring, nevertheless, a general, and even a lasting admiration. Such are the plays of Shakespeare. […] But then we are to remark, that they have gained the public admiration, not by their being irregular, not by their transgressions of the rules of art, but in spite of such transgressions. They possess other beauties which are conformable to just rules; and the force of these beauties has been so great as to overpower all censure. […] Shakespeare pleases, not by his bringing the transactions of many years into one play; not by his grotesque mixtures of Tragedy and Comedy in one piece […] But he pleases by his animated and masterly representations of characters, by the liveliness of his descriptions, the force of his sentiments, and his possessing, beyond all writers, the natural language of passion: Beauties which true Criticism no less teaches us to place in the highest rank, than nature teaches us to feel." Lectures, 1, pp. 47-48.

[23] Lecciones, 4, pp. 273-274. Original: "All those faults, however,

Shakespeare redeems, by two of the greatest excellencies which any Tragic Poet can possess; his lively and diversified paintings of character; his strong and natural expressions of passion. […] Notwithstanding his many absurdities, all the while we are reading his plays, we find ourselves in the midst of our fellows; we meet with men, vulgar perhaps in their manners, coarse or harsh in their sentiments, but still they are men; they speak with human voices, and are actuated by human passions; we are interested in what they say or do, because we feel that they are of the same nature with ourselves." Lectures, 3, p. 357.

[24] Hugo Blair, Compendio, p. 439.

[25] Par, Shakespeare en la literatura española, I, p. 126.

[26] Véanse pp. 43-45.

[27] The Works of Shakespeare. In Which the Beauties Observed by Pope, Warburton, and Dodd, Are Pointed Out, 8 vols. (Edinburgh: A. Murray & J. Cochran, 1753). La atribución aparece en la edición de Edimburgo de 1795, que se presentaba como impresa correctamente a partir de la edición de 1753 preparada por el Dr. Hugh Blair.

[28] Hacia finales del siglo XVIII, Shakespeare era considerado principalmente un autor de tragedias en España, Francia y Alemania, y esta percepción continuó durante décadas. Véase al respecto mi trabajo "The Spanish Shakespeare Canon up to 1916", en Martin Procházka and Jan Čermák, Shakespeare Between the Middle Ages and Modernism. From Translator's Art to Academic Discourse (Prague: Charles University, 2008), pp. 142-152, especialmente pp. 147-148.

[29] Recuérdese lo que afirmaba Antonio eximeno sobre las reglas, p. 76, y véase al respecto Balz Engler, pp. 33-34.

[30] En su crítica del Hamlet de Moratín, Cladera se equivoca, por tanto, al afirmar que Blair no le perdona a Shakespeare sus defectos –véase al respecto Rudolph Morgan, p. 190–. En cuanto a la posible influencia de Blair en el romanticismo español o en una faceta de este, véanse Abbott, pp. 287-289, y María Eugenia Perojo Arronte,

“British Literature and José Joaquín de Mora’s Critical Thought”, Laburna, 4 (Noviembre 2011), pp. 279-285.

10

Siglo XIX. La crítica de la primera década

La recepción de Shakespeare en España cambió decisivamente en el siglo XIX. Como es sabido, el Neoclasicismo acabaría cediendo y, con mayor o menor retraso, la influencia directa o indirecta del Romanticismo consagraría al dramaturgo inglés en toda Europa. España no fue excepción, pero el cambio en sus gustos literarios y teatrales tardó en extenderse y asentarse en la cultura española. No lo favorecieron las guerras napoleónicas, sus secuelas y después el periodo absolutista de Fernando VII. El desastre que en este tiempo tan convulso se causó al país y su cultura retrasó a la vez la apreciación de la obra de Shakespeare.

Así, lo poco escrito sobre ella hasta 1806 revela pocos cambios, y la crítica enmudece entre 1808 y 1817. Los más de los juicios sobre Shakespeare se expresan en notas breves y, como veremos, son dispares y hasta contradictorios. En 1802 el actor Manuel García de Villanueva escribió un comentario sobre Shakespeare que parece más propio del siglo anterior y con información de segunda mano que, además, es errónea. Por ejemplo, dice que Shakespeare yace en la Abadía de Westminster, cuando fue enterrado y reposa en Stratford, su pueblo natal, o que "se ejercitó en lo lírico y dio al teatro algunas óperas", cuando no dio ninguna –fueron otros quienes compusieron óperas sobre algunas de sus obras, y siempre bastante después de su muerte–. García de Villanueva destacaba el "extraordinario talento" que le granjeó el aplauso de su público a pesar de los numerosos defectos de sus obras, pero concluía que Inglaterra no podría competir con Francia "en lo noble, decoroso y purgado de sus dramas teatrales", y ello sin contar el mal gusto del teatro inglés por ensangrentar la escena, "como el Hamlet de Shakespeare"[1].

El estreno y posterior publicación en 1802 de Otelo, traducido de la

versión neoclásica francesa de Jean-François Ducis –de la que hablaré más adelante–, dio pie a algunos comentarios sobre Shakespeare y su tragedia original. "Taranilla" defendía en ese mismo año la necesidad de representar a Shakespeare adaptándolo al gusto neoclásico por razones de cultura y de poética. Elogiaba a Jean-François Ducis por haberlo hecho en francés con Otelo, y añadía: "No permita Apolo que D. Teodoro Lacalle [traductor de ese Otelo francés] se encapriche en poner el Hamlet inglés en la escena y convertirla en campo de batalla o cementerio"[2]. No, no lo permitieron durante bastante tiempo ni Apolo ni los usos y convenciones que regían en los teatros de España y Francia. Recordemos que en 1834 Pablo Avecilla escribió una refundición del Hamlet de Moratín –traducido del original inglés y no de una versión neoclásica francesa–, y cuando la publicó veintidós años después, explicó que la había adaptado porque habría sido imposible presentarla en escena "con todos los defectos del original, que diestramente conservó nuestro ilustrado Inarco Celenio [Moratín]"[3]. Como veremos, Shakespeare no subió a las tablas españolas traducido del original inglés hasta 1838.

También en 1802, y comentando el año teatral, un crítico del Memorial literario afirmaba que Shakespeare era "mucho menos fecundo" que Lope de Vega, pero "mucho más sublime"; que la adaptación neoclásica de Otelo representada en Madrid es "solo una ligera sombra del de Shakespeare", y que, aunque la tragedia original inglesa es defectuosa, "tiene pasajes sublimes, escenas interesantes y fuertes, expresiones originales y situaciones trágicas" –lo cual es un eco de la carta decimoctava de las Lettres philosophiques de Voltaire[4]–. Sin embargo, el mismo crítico, al reseñar en el siguiente número del Memorial la publicación de este Otelo, expresaba una opinión bastante diferente. Tras preparar al lector con la advertencia general de que, cuando el ingenio "se deja llevar de los arrebatos de una fantasía desarreglada produce mil monstruos por una u otra belleza", sentenciaba que, por mucho que se exagerase la sublimidad de Shakespeare, "el hombre de gusto no perdonará tal vez sus defectos por sus bellezas". Y añadía más adelante:

Hace mucho tiempo que los buenos críticos han formado del autor inglés el juicio que se merece, y por el cual se ve que, si es grande su ingenio natural, es ninguno su conocimiento del arte, que no le debemos una sola composición arreglada y, de consiguiente, que todas son monstruosas, con algunas bellezas que de ningún modo resarcen sus muchos defectos[5].

A primera vista, nos encontramos una vez más con los contrastes de vicios y virtudes y de arte e ingenio natural tan tópicos en el siglo anterior y con balance negativo para Shakespeare. Sin embargo, la idea de "perdonar" (o "resarcir") sus defectos a la vista de sus bellezas derivaba de otra muy reciente, y el crítico del Memorial parece hacerse eco de ella para contradecirla. Como vimos en el capítulo anterior, aparecía expresada en el cuarto y último tomo de la traducción española de las Lecciones sobre la retórica y las bellas letras de Hugh Blair, publicado precisamente en 1801. Recordemos que Blair, aunque clasicista, concluía su comentario sobre Shakespeare afirmando que "redime" ("redeems") todas sus faltas "con dos prendas las más grandes en un poeta trágico: las pinturas animadas y diversificadas de los caracteres y la expresión enérgica y natural de las pasiones." Su razonada conclusión era, por tanto, positiva y le situaba en una línea prerromántica abierta a Shakespeare, cuyos defectos invitaba a no "perdonar" el crítico del Memorial Literario.

En 1804, seis años después del tratado de Blair, se publicaba en España con notable retraso el ensayo "Sobre los placeres de la imaginación" ("On the Pleasures of Imagination"), de Joseph Addison (1672-1719). Blair se había referido a este autor y a su ensayo en la tercera de sus lecciones y, además, había dedicado cinco de ellas (XX-XXIV) al estilo de Addison que no fueron incluidas en la traducción española. En cualquier caso, lo que aquí nos interesa son las opiniones de Addison sobre un aspecto de Shakespeare que, por lo visto, influyeron en Blair y que este, en todo caso, había valorado favorablemente. En efecto, hablando de la magia y la fantasía en la literatura inglesa, Addison había elogiado a Shakespeare como creador de espíritus, hadas y personas imaginarias, a las que "no podemos menos de concebirlas naturales,

y es preciso confesar que, si en el mundo hay tales personas, deben obrar y hablar como él las ha representado"[6]. Desde luego, el ensayo de Addison era bastante anterior a Blair, pero, habiéndose publicado en España después de las Lecciones, para los lectores españoles de la época la opinión de Addison reforzaba la de Blair sobre este punto. Además, y como señalé en el capítulo anterior, ambos ofrecían un punto de vista y un juicio favorable sobre este aspecto en Shakespeare que se oponía a los de Juan Andrés y Moratín, quienes, aferrados a la regla de la verosimilitud, condenaban la presencia de personajes fantásticos o sobrenaturales en la literatura.

Uno de los primeros españoles que acusó la influencia de Blair fue el poeta, periodista y crítico Francisco Sánchez Barbero (1764-1819). La afinidad entre ambos parece haberse expresado en una edición de 1847 titulada Curso elemental de retórica y poética: retórica de Blair; poética de Sánchez[7]. Aunque de formación clasicista, Sánchez Barbero no compartía del todo los principios ni las reglas del teatro francés, al que criticaba por su monotonía, amaneramiento y falta de acción. En sus Principios de retórica y poética, de 1805, hacía un breve comentario sobre Shakespeare en el que, por un lado, destacaba lo "monstruoso" de su obra y la rusticidad de la naturaleza que presenta, pero, por otro, parecía valorar la mezcla de géneros como un elemento original y señalaba la inferioridad de otros dramaturgos ingleses que supuestamente intentaron imitarlo, pero que "se quedaron muy atrás de él en lo grande y fiero, porque no llegaban a su talento"[8].

También en ese año se pudo leer un breve apunte biográfico del dramaturgo inglés en la traducción española de Le Plutarque de la jeunesse (El Plutarco de la juventud), de Pierre Blanchard, en el que se recogían supuestas anécdotas que ilustraban la generosidad, nobleza y cualidades morales del hombre Shakespeare. En cuanto a su obra, se leía: "Su estilo está lleno de fuerza y de fecundidad, es natural y sublime, pero no tiene ni una chispa de buen gusto". Ahora bien, esto es –una vez más– lo que decía Voltaire al comienzo de la carta decimoctava de sus Lettres philosophiques. Blanchard las citaba en el original francés ("Il était, dit Voltaire, plein de force…"), pero, como vemos, en la traducción española el nombre de Voltaire quedó omitido. A estas palabras les seguía una

paráfrasis interesada del juicio general de Voltaire:

Sus piezas son unos monstruos admirables, en los que, entre irregularidades groseras y absurdas barbaridades [“absurdités barbares”], se encuentran escenas presentadas con superioridad, pasajes llenos de alma y vida, pensamientos grandes, sentimientos nobles y situaciones patéticas[9].

Esta paráfrasis le permitía a Blanchard sortear la ambigüedad de Voltaire según aparecía expresada en la mencionada carta decimoctava y así orientar su juicio en un sentido más favorable a Shakespeare. Voltaire no dijo que las obras de Shakespeare fuesen “monstruos admirables”, sino “farsas monstruosas” en las que había pasajes “grands”; es decir, no extendía lo admirable a obras de Shakespeare en su totalidad, sino que lo limitaba a algunas de sus partes. Además, la opinión de Voltaire sobre ellos no se expresaba con el entusiasmo con que concluye Blanchard su nota biográfica.

En 1806 el Memorial literario publicó el artículo “Paralelo entre Shakespeare y Corneille”, de un tal G. Romo, quien comparaba a ambos ingenios sin prejuicios clasicistas y declaraba la superioridad de Shakespeare sobre el dramaturgo francés. Ahora bien, este artículo no era un original de Romo, sino una traducción al español del “Parallèle entre Shakespear & Corneille”, publicado anónimamente en el Journal encyclopédique el 15 de octubre de 1760 como traducción del inglés[10]. Recordemos que Voltaire ya había respondido a este artículo en su célebre Appel à toutes les nations de l’Europe (1761) pidiendo a sus lectores que comparasen y juzgasen “la tragédie de Londres et la tragédie de Paris”, pero dejando bien clara su absoluta preferencia por Corneille.

Preferir a Shakespeare sobre Corneille como se había hecho en el “Parallèle” podía explicarse por la anglomanía que se había extendido en Francia en aquellos años dando pie a escritos semejantes a favor de Shakespeare[11]. Ahora bien, al presentar el artículo como anónimo supuestamente traducido del inglés, el autor se guardaba de las esperables reacciones de algunos lectores a favor

de Corneille y en contra de Shakespeare, dando así a entender que, pese a la anglomanía, el Neoclasicismo aún seguía muy vivo. Sea como sea, aunque no se tratara de un original, el artículo se presentó y leyó como tal. Veamos lo que aportaba al debate sobre Shakespeare que aún se mantenía en España.

En primer lugar, Romo añadía cuatro notas informativas a pie de página y omitía una frase del original en la que a Shakespeare se le llama "el espejo de la naturaleza". Por lo demás, traducía literal o casi literalmente el original francés, en el que se afirmaba que tanto Corneille como Shakespeare habían descollado en el género trágico, pero que este sobresalía sobre Corneille en lo "horriblemente bello". Tras comparar la escena de Hamlet en la que se aparece el espectro del difunto rey con una descripción de Cinna en la que abundan los "hermosos horrores", se observaba:

… sería inútil buscar en sus obras [i.e., las de Corneille] aquel fondo inextinguible de una imaginación patética y sublime, fantástica y pintoresca, sombría y alegre, y aquella variedad de caracteres tan bien sostenidos y desempeñados; talentos personales de Shakespeare, y en los que a nuestro parecer excede todos los demás poetas[12].

Además, en el artículo se contrastaba y explicaba la uniformidad de los personajes y temas de los dramas de Corneille con la gran variedad de los de Shakespeare. Y concluía:

En una palabra, diremos con uno de nuestros mejores literatos que Shakespeare tenía demasiado ingenio para sujetarse a las reglas del teatro, y que Corneille se hubiera sujetado aún menos si hubiera tenido mayor ingenio. Shakespeare ha sido un gran genio poético; Corneille, un excelente poeta dramático[13].

En una de sus notas al pie, Romo precisaba que el “ingenio” en el que se apoyaba para hacer su afirmación era “Inarco Celenio”, es decir, Leandro Fernández de Moratín, y remitía a lo que este escribió en el prólogo a su traducción de Hamlet y en la “Vida de Shakespeare” que este añadió a su versión. Ahora bien, la referencia a Moratín era un añadido de Romo, y lo que este le atribuía no es lo que escribió Moratín. Como ya vimos, Moratín fue un clasicista inconmovible que siguió proclamando hasta el final de su vida la necesidad de respetar las reglas neoclásicas[14]. Después de ver representado Julio César en Londres, anotó: “... una pieza tan irregular, dictada solo por el ingenio y sin los auxilios que presta el arte”[15]. Y en la “Vida de Shakespeare” a la que remite Romo, lo que realmente escribió fue:

Tales obras, aunque contengan pedazos excelentes, servirán solo de perpetuar la corrupción del gusto; y si llega a admitirse la máxima de que el ingenio no debe sujetarse a los preceptos científicos, y que no es lícito examinar a aquellos grandes hombres, discípulos de la naturaleza, fecundos e incultos como el original que imitaron, no hay medio: esta opinión acreditada una vez, será la ruina de las artes[16].

Es decir, todo lo contrario de lo que Romo le atribuía. Parece claro que este quiso romper una lanza en favor de Shakespeare y que para ello no dudó en manipular estos juicios. Pues bien, su trabajo se ganó una severa réplica un mes después y en el mismo periódico: un tal “J.S.C.” contraatacó poniendo a Corneille por encima de Shakespeare, naturalmente sin saber que el artículo de Romo era una traducción de otro de 1760, con todo lo que ello suponía. De manera poco razonada, la reprobación de J.S.C. expresa las opiniones tópicas de aquel tiempo sobre Shakespeare, pero en un tono que recuerda al más agresivo de Juan Andrés o Moratín. Recurre a este y cita su “Vida de Guillermo Shakespeare”, pero más como testimonio general de autoridad que como argumento pertinente para rebatir lo que Romo le había atribuido. Admite que su favorito Corneille tampoco es perfecto, pero que, a diferencia de Shakespeare, “si padece algunos descuidos, es perdonable”, lo cual

recuerda el anónimo de 1802 en el mismo periódico sobre la imposibilidad de "perdonar" los defectos de Shakespeare por sus bellezas. J.S.C. concluía su réplica con una predicción sobre Shakespeare que no dice mucho de sus dotes proféticas:

Shakespeare caerá en la estimación de sus paisanos, y sus producciones no serán leídas ni representadas, desde el instante en que la ilustración y el buen gusto se introduzcan en el pueblo de Inglaterra, porque sus pinturas, aunque enérgicas, repugnan a todo hombre sensible por crueles y sanguinarias[17].

Visto desde nuestros días, es criticable que Romo presentara como propio un trabajo ajeno sin citar sus fuentes, por un lado, induciendo a error y, por otro, exponiéndose a ser descubierto. En cambio, al hacer suyas esas ideas de 1760 en favor del dramaturgo inglés y difundirlas en España en 1806, su artículo contribuyó a que la obra de Shakespeare se fuese aceptando en nuestro país cuando aún persistía la resistencia ante ella. De hecho, Romo habría defendido mejor a Shakespeare si, en vez de apropiarse de ese "Paralelo", lo hubiera presentado como la traducción española de un original francés en el que, casi medio siglo antes, Shakespeare era preferido al dramaturgo nacional de Francia. Quizá de este modo J.S.C. le habría replicado en otro tono, o ni siquiera le habría replicado.

Un último apunte. En 1807, un año antes de la invasión napoleónica, se publicó Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello, traducción española de un célebre tratado de estética del escritor, pensador y político irlandés Edmund Burke. En ella aparecen dos citas de Shakespeare con las que el autor explica aspectos de lo bello y lo sublime. Primero, la esplendorosa descripción del ejército del rey en Enrique IV (4.1.97-111), que ilustra su idea de la magnificencia como principio de sublimidad; después, el verso de Jessica en El mercader de Venecia –"I ne'er am merry when I hear sweet music" (5.1.69)–, como ejemplo del poder de la música dulce para causar melancolía. El traductor cita en ambos casos el original inglés, seguido de su

traducción, y vierte el fragmento de Enrique IV en versos blancos castellanos, lo que daba al lector español una idea del aliento poético y retórico de Shakespeare[18]. Añadamos que Burke citaba al dramaturgo bastante más en otros escritos suyos: para él y para los escritores británicos de la segunda mitad del siglo XVIII, y especialmente para sus políticos y estadistas, Shakespeare era una fuente constante de alusiones y había adquirido el rango de un clásico tan citable como Cicerón, Horacio o Virgilio[19]. En cualquier caso, Burke citaba el pasaje de Enrique IV como ejemplo supremo de descripciones poéticas que deben su sublimidad a una gran riqueza y profusión de imágenes.

Burke, por tanto, no añadía comentarios críticos sobre Shakespeare o su obra, pero la publicación en España de su tratado en 1807 se añadía indirectamente al debate entre el supuesto artículo de Romo y la respuesta de J.S.C. El primero, que ponía el genio de Shakespeare por encima del talento dramático de Corneille, admitía la sublimidad de este; el segundo estimaba que lo sublime de Corneille dejaba muy atrás a Shakespeare. Tras la lectura de las dos citas ilustrativas de Burke, el lector español de la época podía sacar la conclusión de que Shakespeare incluso excedía en sublimidad a Corneille.

Notas al pie

[1] Manuel García de Villanueva, Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones que desde la más remota antigüedad se usaron… y un compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente (Madrid: Gabriel de Sancha, 1802), pp. 85-88.

[2] Diario de Madrid, 363, 364 y 365 (29, 30 y 31 diciembre 1802), y 1(1 enero 1803), pp. 1459-1461, 1463-1465, 1467-1469 y 1-2, respectivamente.

[3] Pablo Avecilla, Hamlet. Drama en cinco actos. Imitación de Shakespeare (Madrid: Imprenta de C. González, 1856), p. 3.

[4] Memorial literario, XX (1802), p. 59. Recuérdese que la carta de Voltaire se presentó como texto anónimo en el mismo Memorial como "Reflexiones sobre el teatro inglés" en 1798. Véase al respecto capítulo "La prensa habla de Shakespeare", pp. 86-87.

[5] Memorial literario, XXI (1802), pp. 84 y 85. En ambos artículos el crítico firmaba "O.".

[6] Variedades de Ciencias, Literatura y Artes, III (1804), pp. 166-167, trad. Munárriz. Texto original: "that we cannot forbear thinking them natural, tho' we have no Rule by which to judge them, and must confess, if there are any such Beings in the World, it looks highly probable they should talk and act as he has represented them". Addison & Steele and Others, The Spectator, vol. III, ed. Gregory Smith (London: Dent, 1945), p. 301. Publicado originalmente en The Spectator, no. 419 (July 1, 1712).

[7] Véase al respecto Abbott, p. 284.

[8] Francisco Sánchez Barbero, Principios de retórica y poética (Madrid: Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805),

p. 232.

[9] El Plutarco de la juventud, V (Madrid: Impr. Vda. Barco, 1805), p. 312. Cit. Alfonso Par, Shakespeare en la literatura española, I, p. 140. Par cree erróneamente (pp. 139-140) que estos juicios eran añadidos del traductor español, cuando, exceptuando la omisión del nombre de Voltaire, el texto es traducción literal o casi literal del original francés. Original francés: Le Plutarque de la jeunesse, tome troisième (Paris: Le Prieur, 1803), citado aquí por la tercera edición de 1806, p. 259.

[10] Véase al respecto Ángel-Luis Pujante, "The French Influence on Early Shakespeare Reception in Spain: Three Cases of Unacknowledged Sources", Sederi, 20 (2010), pp. 103-119.

[11] Véase Jusserand, p. 274.

[12] G. Romo, "Paralelo entre Shakespeare y Corneille", Memorial Literario (20 febrero 1806), p. 225 [221-228].

[13] Romo, pp. 227-228.

[14] Véanse pp. 96 y 304, nota 14.

[15] Obras póstumas de Leandro Fernández de Moratín, III (Madrid: Rivadeneyra, 1868), p. 179.

[16] Hamlet, Celenio [Moratín], s.p.

[17] J.S.C., "Reflexiones acerca del paralelo entre Shakespeare y Corneille, inserto en el Núm. 5º de este Periódico", Memorial Literario (30 marzo 1806), pp. 393-394 [385-394].

[18] Edmund Burke, Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello, trad. Juan de la Dehesa (Alcalá: Oficina de la Universidad, 1807), pp. 98-99 y p. 166, nota, respectivamente.

[19] Frans de Bruyn, "William Shakespeare and Edmund Burke: Literary Allusion in Eighteenth-Century British Political Rhetoric", en Peter Sabor and Paul Yachnin (eds.), Shakespeare in the Eighteenth Century (Aldershot and Burlington: Ashgate, 2008), p.

86.

11

Otelo y la "otelomanía"

Desde el Hamleto (1772) hasta 1802 no hubo en España representaciones shakespearianas, y en las tres décadas siguientes la actividad teatral estuvo sometida a la inestabilidad política de un país sometido a invasión, guerra y periodos absolutistas, sin olvidar la censura, ni los problemas económicos que aquejaron a las compañías en esos años[1]. Con todo, fue en este periodo cuando se estrenaron y siguieron representándose obras como Otelo, Romeo y Julieta y Macbeth, aunque, como ocurrió con el Hamleto, no según el original de Shakespeare, sino generalmente en versiones de adaptaciones neoclásicas francesas.

La primera en estrenarse fue Otelo, que subió a las tablas en Madrid el 1 de enero de 1802, con Isidoro Máiquez en el papel titular. Tuvo un éxito inmediato y permaneció en cartel, tanto en Madrid como en Barcelona y diversas provincias, hasta 1844[2]. Como veremos, otras obras de contenido afín o semejante se beneficiaron de su popularidad y, a su vez, la reforzaron. De hecho, el éxito de Otelo fue un fenómeno europeo en aquella época: como tragedia doméstica, le hablaba a su público de manera más inmediata que otras como Macbeth o incluso Hamlet.

El Otelo español se representó traducido por Teodoro de La Calle a partir de la adaptación de Jean-François Ducis (1792) y fue objeto de diversas ediciones desde la primera de 1802[3]. Si, como vimos, Ducis escribió su refundición neoclásica de Hamlet a partir de la versión selectiva y parafraseada de Antoine de La Place, años después preparó su Othéllo basándose más bien en la traducción completa de Pierre Le Tourneur. Ducis confiaba en que lector distinguiría entre lo que le pertenecía a él y lo que él le debía a Shakespeare, y en el "Avertissement" de su edición quiso explicar las diferencias más notables entre ambos textos[4]. Antes de entrar en

la traducción española, examinemos la acción y los personajes tal como aparecen en esta refundición francesa, sin excluir los comentarios del propio adaptador.

Recordemos que en Francia Shakespeare llegó mucho antes al libro que a la escena. Las traducciones completas en prosa de Le Tourneur, que empezaron a publicarse en 1776, dieron a los lectores una idea de Shakespeare, de su dramaturgia y de su estilo –tan alejados de los cánones neoclásicos–, y se ganaron en buena medida su favor. Pero el teatro y su público eran otra cosa. El Hamlet de Ducis, tan distinto del de Shakespeare, continuaría representándose en Francia durante décadas, incluso en el apogeo del Romanticismo. Es más, cuando empezaron a llegar a los teatros obras de Shakespeare traducidas del inglés y sin adaptar a la neoclásica, también fueron objeto de ajustes y modificaciones para suavizarlo a la francesa.

En el Othéllo de Ducis se prescinde de Chipre, la acción –que se desarrolla en veinticuatro horas– transcurre en Venecia, y el héroe no se casa con su amada. Los personajes se reducen a siete, que, salvo Otelo, cambian de nombre respecto a los de la tragedia inglesa: Hédelmonde en vez de Desdémona; Hermance, nodriza de esta, en lugar de su criada Emilia; Odalbert, padre de Hédelmonde, por Brabantio y Pézare por Yago. El Dux de Venecia recibe aquí el nombre de Mocénigo, y su hijo Loredan viene a corresponder a aspectos combinados de Casio y Rodrigo en el original shakespeariano. Muy especialmente, Ducis eliminó los elementos anticlasicistas de Shakespeare: la presencia de un bufón, de canciones tabernarias, del dolor de cabeza y el ataque epiléptico de Otelo, la negritud de este y el protagonismo de un malvado como Yago. Sin embargo, se atrevió con un Otelo de piel cobriza, incluyó en su tragedia una canción y trató de mantener un final trágico centrado en el lecho de la heroína[5]. Al igual que en otras de sus adaptaciones de Shakespeare, el Othéllo de Ducis se benefició de la actuación del gran François-Joseph Talma en el papel titular.

Según explicó Ducis, un Otelo que no fuera negro, sino de piel cobriza, también encajaba en la idea de un africano, evitando así ofender al público, sobre todo al femenino. A fin de cuentas, él no consideraba al personaje un hombre feroz, sino un “amante

descarriado, un africano celoso, un moro que mata lo que le es más querido y no sobrevivirá a su víctima"[6]. Estrenada en 1792, pocos años después de estallar la Revolución francesa, su Othéllo fue la tercera obra que se representó en cuatro semanas para ensalzar la nueva ideología de la libertad y la igualdad y de los principios encarnados en la Declaración de los Derechos del Hombre. Según este concepto, el héroe no aparecía solo como un sans-culotte, sino como un africano del que podía enamorarse una noble veneciana y que, enfrentado a los prejuicios raciales, reclamaba plena igualdad en razón de su valía personal. Además, al presentarse a sí mismo como "fils de la nature", el personaje encajaba en el mito del "bon sauvage" o "noble sauvage" defendido por Rousseau, según el cual los tiernos sentimientos no son patrimonio natural de las clases altas[7].

Respecto a la muerte de la amada, e invocando las diferencias entre el teatro inglés y el francés, Ducis decidió que Otelo la matase de una puñalada en vez de que le diese muerte apretándole la boca con una almohada prolongadamente como en la escena inglesa. Aun así, el público se levantó a una, alarmado ante este desenlace, y algunas mujeres se desmayaron. Ducis tuvo en cuenta estas y otras reacciones semejantes y, cuando publicó su Othéllo, le añadió una variante con final feliz para que los directores de teatro decidieran lo que conviniese. Fue con este desenlace feliz como se estuvo representando hasta 1796, y no se volvió al final trágico hasta 1800. En cualquier caso, su Othéllo no siguió en cartel en los años bonapartistas, seguramente por razones de conveniencia política, y en su lugar volvió a la escena su más aristocrático Hamlet. Tendrían que pasar casi veinticinco años para que su Othéllo volviera a los teatros, en los que seguiría representándose nada menos que hasta 1866[8].

En cuanto al personaje del malvado, el neoclásico Ducis estaba seguro de que, aunque los ingleses pudieran contemplar tranquilamente las insidias del infame Yago, "los franceses no podrían soportar por un momento su presencia, menos aún verlo desarrollar su maldad en toda su amplitud y profundidad"[9]. Por eso decidió no mostrar su verdadero carácter hasta el final para no soliviantar al público, al que, no obstante, se le informaría de su castigo y su muerte cruel en la tortura "en un breve relato" ("un

court récit"). Como en otras historias semejantes, la crueldad no podía mostrarse, solo narrarse. Sin embargo, un artículo del Journal encyclopédique instaba a Ducis a dar mayor justificación a la conducta del héroe haciendo recaer el peso de la culpa en el malvado Pézare (Yago), y Talma aconsejó al autor que revelase la villanía de este personaje desde el principio, como hace Shakespeare con su Yago. Aparentemente, Ducis le hizo caso: en una nota a Talma le informó de que había añadido un soliloquio al final del acto primero, en el que Pézare, como el Yago de Shakespeare, ponía al descubierto su maldad. Sin embargo, el tal soliloquio no figura en las ediciones de su versión, ni consta que se oyera en el teatro[10].

Resumiendo: el Otelo de Shakespeare en la traducción completa de Le Tourneur le descubría a Ducis una plétora de posibilidades dramáticas que la versión fragmentaria de La Place no podía ofrecerle. Sin embargo, aun dando cuerpo a su obra con detalles y ecos verbales de Le Tourneur, Ducis quiso dejar claro en qué medida se apartaba de Shakespeare. Podría haber añadido otros aspectos, por ejemplo, su concepto del protagonista. En Shakespeare, cuando Otelo se dirige al Senado para explicar que se ha llevado a Desdémona, se expresa como un militar seguro de sí mismo. En cambio, en la versión de Ducis, lo hace en un tono de disculpa y se siente conturbado. Además, es consciente del daño causado al padre de Hédelmonde y no oculta sus remordimientos. Y en la última escena no entra en la alcoba como quien va a consumar un justo sacrificio, sino como un enamorado al que le aterra pensar adónde puede llevarle su furor[11]. Al final, lo que Ducis se propone destacar son las consecuencias de la desobediencia filial, que acaba siendo al menos tan dominante como el tema de los celos. En España, y como veremos en otro capítulo, Alberto Lista diría que nunca había podido entender por qué, en esta versión, Otelo mata a su mujer, ya que, a diferencia del de Shakespeare, en las escenas anteriores no se justifican las reacciones del personaje[12].

Precisemos que la aduana cultural francesa no fue solo la del periodo neoclásico. Ya en el periodo romántico, cuando en 1829 se llevó a escena el Otelo traducido del inglés por Alfred de Vigny, el resultado fue un Shakespeare no menos elegante que el de Ducis. Su Le more de Venise evitaba la energía y la pasión del original y se

expresaba en un lenguaje diluido, eufemístico y declamatorio. Se ha dicho que esta versión demuestra lo que podía ocurrir cuando un gran poeta romántico francés decidía traducir a Shakespeare fielmente para el teatro: que él y su público estaban más unidos en sus reservas que divididos por ellas –por tanto, que aún no estaban preparados para un Shakespeare "auténtico"–. Pues bien, todavía en 1856, la novelista George Sand, romántica, heterodoxa y librepensadora, opinaba que era imposible traducir a Shakespeare literalmente para la escena y preparó su Comme il vous plaira (Como gustéis) cediendo a la ortodoxia francesa e inspirándose en Molière[13].

Vayamos finalmente al Otelo español estrenado en 1802. De su traductor sabemos muy poco. Teodoro de La Calle (1771?- 1833?) fue poeta y dramaturgo, y desde joven se distinguió por sus ideas liberales[14]. Adaptó diversas obras teatrales extranjeras, entre ellas la primera española de Macbeth. Como era costumbre en las traducciones del teatro clásico francés, La Calle vertió el Otelo de Ducis en romance heroico, un verso más natural y menos monótono en español que los alejandrinos pareados del original, e hispanizó los nombres franceses, llamando a los personajes Mocenigo, Loredano, Odalberto, Edelmira, Hermancia y Pésaro.

Su traducción nunca mereció elogios y Larra la llamaba "parodia del Moro, de Shakespeare, traducida, no se sabe a qué lengua, por Lacalle"[15]. El ataque más virulento contra ella lo lanzó "Taranilla", cuya opinión sobre las adaptaciones neoclásicas ya vimos en el capítulo anterior. El autor no ahorraba citas ni detalles de original y traducción para desacreditar a La Calle[16]. Su estilo estrambótico, su pedantería y su actitud de cazafallos lo asemejan demasiado a Cristóbal Cladera para no pensar que se trata de la misma persona. Recordemos que Cladera había arremetido contra el Hamlet de Moratín de un modo tan desaforado que este decidió no contestarle. Si con ese Hamlet Cladera se excedía en su Examen, "Taranilla" no le iba a la zaga en su artículo sobre este Otelo –al que también denominaba "examen"–. Los dos trabajos podían acertar al poner en evidencia errores de traducción que deberían haberse evitado, pero, dejando aparte su incoherencia y su tono petulante, a ambos les perdían su obsesión con los detalles descontextualizados y sus observaciones fuera de lugar.

Podemos convenir en que el Otelo de La Calle es una traducción mediocre o pedestre y que, cotejada con el original, no es rigurosa. Ahora bien, la supuesta falta de rigor se manifiesta a veces en aspectos significativos que, por lo visto, no contaban para "Taranilla". Así, en Ducis, al final del primer acto, Pézare quiere desengañar a Otelo respecto a los nobles de Venecia y le argumenta: "Vois comme ils ont d'abord détruit l'Egalité, / Au Peuple inattentif ravi sa Liberté"[17]. Como puede verse, Ducis no solo dice que la nobleza veneciana ha destruido la igualdad y le ha arrebatado al pueblo su libertad, sino que hace rimar "Egalité" con "Liberté" dando realce y apoyo al famoso lema de la nueva ideología revolucionaria. La Calle traduce así este pareado: "Mira cómo orgullosos arrebatan / la dulce libertad al pueblo incauto"[18]. Al diluir la mención a la libertad y omitir la referencia a la igualdad, La Calle excluye la alusión. Por el contrario, si, en los primeros versos de la obra, Ducis habla de los "révoltés" (sublevados) a los que Otelo ha logrado frenar, La Calle dice que Otelo ha reprimido a "de la revolución los partidarios", destacando así el eco a una Revolución francesa que, al menos en España, aún se consideraba abominable. ¿Cómo se explican estas desviaciones en un traductor conocido por sus ideas liberales? Pues, una de dos: o La Calle se mostró inconsecuente con ellas o más bien quiso censurarse, rehuyendo, en un caso, la connotación revolucionaria del original y, en otro, rechazando una "revolución" a la que alude como un movimiento digno de represión y derrota. Quizás haya otra respuesta, pero lo cierto es que "Taranilla" y otros como él no se hacían estas preguntas.

Además, a críticos quisquillosos como "Taranilla" les podía disgustar que La Calle tradujese "soldat parvenu" (soldado advenedizo) por "vil aventurero" para trasladar el concepto en que, según Pésaro, Otelo es tenido por los grandes de Venecia –entre los cuales, el único que lo insulta llamándolo "fiero monstruo" o "extranjero vil" es Odalberto, el padre de Edelmira, cuando cree que Otelo ha "seducido" a su hija–. Entonces, ¿a qué viene esta desviación y por qué La Calle degrada al general del ejército veneciano que unos versos antes ha estado defendiendo su mérito más allá de raza u origen y su dignidad personal como enamorado de una noble veneciana? Si seguimos leyendo, encontraremos la explicación en lo que constituye la mayor y más acertada desviación

respecto del original. Ya hemos visto que Ducis aceptó añadir al primer acto un monólogo de Pézare para revelar desde el principio su perfidia en vez de descubrirla al final y que este monólogo ni se incorporó a la edición ni se oyó en el teatro. En cambio, La Calle añadió una "Escena última" al final del segundo acto en la que Pésaro revela al público sus verdaderos sentimientos por Otelo y sus planes contra él en un monólogo que difiere totalmente del que preparó Ducis. Leámoslo:

¡Qué celoso furor! ¡Qué negra furia

me agita el corazón, me oprime el alma…!

¡Un africano inculto y horroroso

me ha robado el objeto de mis ansias…!

Yo adoraba a Edelmira; con el tiempo

gozar de sus encantos esperaba,

¡y un despreciable y vil aventurero

ha tenido la dicha de agradarla…!

Otelo es adorado de Edelmira,

y él como amor recíproco la paga:

¡hoy mismo, en mi presencia, para siempre

con un vínculo estrecho ya se enlazan!

¿Y yo he de permitir que en este día… pausa

ese monstruo destruya mi esperanza?

No será mientras Pésaro respire:

mi justa indignación ya te prepara

entre amigos solícitos y fieles

una conspiración y oculta trama.

Espero que su ayuda generosa

será obstáculo firme a mi desgracia[19].

Como puede verse, además de revelar desde una fase inicial la perfidia de este personaje, en este monólogo Pésaro manifiesta por primera vez su amor a Edelmira y su frustración por el hecho de que ella va a casarse con Otelo. En segundo lugar, Pésaro no oculta el desprecio que siente por su "amigo" –"un africano inculto y horroroso", "ese monstruo", "un despreciable y vil aventurero", dejando claro que, excepto el padre de Edelmira, no son los grandes de Venecia quienes tienen a Otelo por un "vil aventurero"–. Por último, Pésaro informa de su plan para impedir ese matrimonio mediante una "conspiración y oculta trama". Al menos en estos dos últimos puntos, el traductor acerca a Pésaro al Yago de Shakespeare, tal como este se manifiesta al final del primer acto del Otelo inglés –y, por cierto, de manera semejante a como el Hamleto se acercaba más al Hamlet de Shakespeare al presentar en escena el espectro, cuando Ducis no se atrevía a mostrarlo.

Ahora bien, ¿quién tuvo la idea de añadir este monólogo? ¿El traductor-adaptador? Materialmente sí, pero creo que puede haber otra explicación si tenemos en cuenta la capacidad decisoria que tenía entonces el primer actor, en este caso Isidoro Máiquez, sin olvidar algunas circunstancias particulares. En efecto, siendo ya profesionalmente reconocido, Máiquez fue a París para perfeccionar su técnica entre finales de 1799 y comienzos de 1801 bajo el magisterio de François-Joseph Talma[20]. En noviembre de 1800 Talma encarnó de nuevo a Otelo, y como hemos visto, volviendo al final trágico. Dada la buena relación que llegó a tener con Talma –y aparte de sus contactos más o menos continuos con él–, habría sido raro que Máiquez no hubiera asistido a los ensayos y a alguna o algunas de las funciones. Además, es casi seguro que fue esta experiencia –ligada a la popularidad de la obra– lo que le dio la idea de hacer un Otelo español reservándose el papel titular, y es

probable que Talma le guiase inicialmente si Máiquez le había comunicado su intención de hacerlo[21]. Si todo esto es aceptable, también es verosímil que fuese Talma quien informara a Máiquez del monólogo de Pézare omitido en el teatro francés y le aconsejara incluirlo en su versión española, como antes se lo había aconsejado en vano a Ducis. Talma aconsejaba con conocimiento de causa: había vivido en Londres varios años en su infancia y juventud, hablaba el inglés con tanta soltura como el francés, había leído a Shakespeare en el original inglés y había visto en Inglaterra representaciones de su obra[22]. Sabía que añadir al menos ese monólogo era dramáticamente necesario, y no solo porque Shakespeare así lo hiciera con su Yago. Por tanto, no tendría nada de extraño que, al encomendarle a La Calle la traducción española, Máiquez le encargara expresamente la inclusión de este monólogo.

Despojado de las connotaciones revolucionarias y de la timidez de Ducis respecto al personaje malvado, el Otelo español podía llegar mejor al público como tragedia de celos –entroncando así con una conocida tradición teatral española–, como tragedia doméstica o burguesa –encajando con mucho teatro europeo de la época–, o bien como una mezcla de ambas. Quizá el verso de La Calle no sonara tan torpe ni mediocre sobre el escenario o tal vez la actuación de Máiquez y los demás actores se impusiera a sus defectos poéticos. El primer testimonio sobre la representación, de 1802, no era exactamente una crítica teatral: se ocupaba más bien de las diferencias entre el Otelo neoclásico y el de Shakespeare (tal como vimos en el capítulo anterior) y no entraba en muchos detalles, pero le dedicaba unas elogiosas líneas a la representación:

Todo contribuyó al feliz éxito de este drama, la fama de su autor, la arreglada y bien entendida decoración y, sobre todo, el mérito de su representación, pues, aunque todos los actores se esmeraron, hubo algunos que sobresalieron. Las muchas representaciones que ha tenido y los aplausos del público prueban que este no aborrece la tragedia como algunos quieren dar a entender[23].

Sin embargo, quienes han escrito sobre este Otelo vienen a coincidir

en que su éxito fue el éxito de Máiquez –el propio Talma reconoció que su discípulo le había superado en este papel, y su actuación le mereció el epíteto de "El Garrick de España"–[24]. Máiquez triunfó gracias a su naturalidad interpretativa, seguramente mejorada por las enseñanzas de Talma. No es este el lugar para examinar los méritos de Máiquez. Bastará decir que, veinticinco años después de morir él en 1820, su interpretación de Otelo "aún resonaba en muchos oídos", y que en 1873 Pérez Galdós la evocó con entusiasmo en una de sus novelas[25].

Muerto Máiquez, representaron al protagonista, entre otros, los actores Carlos Latorre y José García Luna. Otelo siguió reponiéndose en la escena española hasta 1844 y acabó siendo uno de los dramas más elegidos para la presentación de jóvenes actores[26]. Aunque el número de reposiciones fue disminuyendo desde 1828, su fama no se vio mermada. Al contrario: otras obras de contenido semejante o afín se beneficiaban de ella y, a su vez, la reforzaban. Como intentaré explicar, esta interacción contribuiría, al menos indirectamente, a alcanzar un mejor conocimiento de Shakespeare y a facilitar su recepción en la España de la época. A este respecto, 1828 sería un año decisivo.

En efecto, entre 1822 y 1826 Otelo tuvo al menos veintinueve reposiciones en Madrid, más otras cuatro en 1828, lo que indica que aún estaba muy vivo para el público teatral cuando empezaron a aparecer otras obras relacionadas con la tragedia. Así, el 18 de abril de ese año se estrenó en el Teatro del Príncipe de Madrid la comedia en un acto Shakespeare enamorado, en la que solo actúan tres personajes: Shakespeare, Carolina –actriz del teatro de Londres– y Enriqueta –su doncella–. La obra era una traducción- adaptación de Shakespeare amoureux (1804), del dramaturgo Alexandre Duval, puesta en castellano por el dramaturgo Ventura de la Vega (1807-1865) y publicada en 1831[27]. El argumento viene a ser el desarrollo dramático de la siguiente anécdota sobre Shakespeare, recogida en el diario que el estudiante John Manningham escribió entre 1602 y 1603:

Cuando [Richard] Burbage interpretaba a Ricardo III había una vecina tan prendada de él que, antes de salir del teatro, quedó con

él para que fuera a verla esa noche presentándose como Ricardo III. Shakespeare, que oyó el arreglo, se adelantó, fue recibido y gozó su juego antes de que llegara Burbage. Después, cuando trajeron el recado de que Ricardo III estaba a la puerta, Shakespeare le mandó respuesta de que Guillermo el Conquistador estaba antes que Ricardo III. Nombre de Shakespeare, Guillermo[28].

Duval desarrolla la anécdota –quizá demasiado ingeniosa para ser cierta– presentando a un Shakespeare que está enamorado de Clarence (Carolina) y es presa de los celos precisamente cuando está escribiendo Otelo. La comedia se había representado en Barcelona en 1810 como una de las funciones organizadas para entretenimiento de las tropas francesas de ocupación y de los funcionarios franceses allí residentes. Después de su estreno en Madrid en abril de 1828, Shakespeare enamorado siguió en cartel otras tres noches, se repuso en julio y después otras cuatro veces consecutivas en octubre. Permaneció en la cartelera madrileña hasta 1841 y alcanzó al menos cuarenta funciones. En Barcelona la obra continuaría representándose hasta 1849.

Dos hechos nos llaman la atención en Shakespeare enamorado: primero, que en ella "Shakespeare" aparece por primera vez en la escena española como personaje teatral e icono cultural, inaugurando así una corriente literaria que llega hasta nuestros días y constituye uno de los rasgos principales de la presencia de Shakespeare en España; segundo, que esta aparición de Shakespeare como personaje ocurrió bastantes años antes de que se hubiera representado la mayoría de sus obras o se hubiera oído hablar de ellas[29].

Volvamos a 1828. El 26 de noviembre de ese año se estrenó en Madrid Caliche o el tuno de Maracena, parodia del Otelo neoclásico de Ducis/La Calle. Se había publicado en 1823 y después conoció otras ediciones. Continuó en cartel en Madrid, Barcelona y otras provincias hasta 1844, por lo que coexistió dieciséis años con la obra parodiada[30]. Cumplía las condiciones básicas de toda parodia: Otelo gozaba de éxito y su fama permitía que el lector o espectador la reconociera en Caliche; seguía la estructura argumental de Otelo, de la que era una versión reducida y burlesca, y, al emplear, como

Otelo, el romance heroico, pero situando la acción en un ambiente plebeyo, Caliche creaba la incongruencia que también caracteriza a la parodia. Añadamos que el éxito de Otelo en toda Europa dio pie igualmente a muy diversas parodias.

Atribuida a José María de Carnerero[31], Caliche o el tuno de Maracena también muestra otros rasgos paródicos no menos necesarios: se burla con éxito de las convenciones dramáticas del momento y demuestra no ser literatura menor o subliteratura, sino metaliteratura[32]. En efecto, más allá del tono popular del género elegido y de su consiguiente lenguaje vulgar y aplebeyado, la fortuna de Caliche tuvo que basarse especialmente en la destreza con que el autor elaboró su obra. La intención paródica es visible ya desde el principio en la nómina de personajes:

Shakespeare	La Calle	Carnerero (?)

Othello Duke of Venice Brabantio Desdemona Cassio Iago Roderigo

En cuanto al diálogo, Caliche elimina o reduce al máximo los parlamentos de la obra parodiada y rehúye el estilo más o menos elevado de Ducis/La Calle. El Senado de Venecia es aquí el Cenete, una parte del barrio granadino del bajo Albaicín. La acción se inicia en la taberna de Rabón, flanqueado en la primera escena por dos "pillos", y la guerra entre Venecia y Verona se convierte aquí en una pelea de barrios en la que Caliche ha salido vencedor defendiendo a los del Cenete. Caliche, definido en el título como "tuno", aparece aquí más bien como el matón de Maracena, municipio de las afueras de Granada, que es lo que le hace ser "extranjero" en el Cenete como Otelo lo es en Venecia, pero sin las diferencias raciales del "moro"[33].

Veamos algunos extractos, empezando por los primeros versos del Otelo de La Calle, dichos por el Dux de Venecia:

Ilustres y gloriosos Senadores,

cese vuestro temor y sobresalto.

Al rumor del peligro que nos cerca

ya Venecia las armas ha tomado.

Ya Otelo valeroso ha reprimido

la insolente osadía y el descaro

con que injustos intentan oprimirnos

de la revolución los partidarios.

El fuego que en sus pérfidas entrañas

por largo tiempo se ha reconcentrado,

de repente en Verona manifiesto

pretendió sorprendernos con estrago,

mas solo su furor ha producido

un susto pasajero y momentáneo.

El cielo se declara por nosotros

y nos defiende su potente brazo[34].

En cambio, el Caliche empieza con estas palabras del tabernero Rabón:

Incultos campeones del Senete,

cese ya vuestro miedo y vuestro espanto:

la gran nube de piedras que llovían

sobre nuestros pellejos desdichados,

ya de Caliche la temible porra

cual a la paja el aire ha disipado.

¿Qué han podido lograr sobre nosotros

las cuevas del rabel sino asustarnos?

Asustaros diré, pues si temblaba,

y más que todos yo corrí cual galgo,

por hacer ejercicio fue tan solo[35].

Este parlamento es solo un primer asomo del realismo crudo que va a recorrer la obra. Así, el presagio de la muerte de Garduña lo

expresaba su madre de este modo: “En horrorosa y mísera tragedia, / morirás deshonrada y a trancazos”[36]. Y Caliche ya había anunciado lo que haría con su amada si pudiera probar su infidelidad:

Si Garduña capaz hubiera sido

de regalar mi moño a ese malvado,

almóndigas haría de su cuerpo

y luego las daría a los gitanos,

porque haciendo en las fraguas carbón de ellas

la moliesen a puros martillazos[37].

Ahora bien, más allá de su lenguaje, importa destacar la autoconciencia dramática con que el autor de Caliche aborda la parodia de Otelo. Recordemos que La Calle había añadido el monólogo de Pésaro para revelar desde el comienzo la maldad del personaje. En Caliche este monólogo es reescrito como un diálogo entre Pelitre (Pésaro) y el protagonista, en el que, burlándose de las convenciones de las tragedias, se produce un efecto metadramático. En lo que debería ser recitado en un aparte, Pelitre dice delante de Caliche:

No ha sufrido este perro [Caliche] muy mal trago:

mucho me alegro; y aunque no soy su amigo,

por Garduña estoy loco, yo la amo.

¿Y había de consentir que se casase

con un vil extranjero de este barrio?

No lo esperes, traidor; antes mil veces

te daría la muerte por mis manos.

Como Caliche se queda atónito al oír estas palabras, Pelitre le responde de este modo:

Eres un macho [i.e., necio]:

no ves que hablaba aparte. Tú debiste

fingir que no me oías; está claro

que aún no sabes lo que son tragedias[38].

Sin embargo, para el autor de esta parodia las tragedias no terminan como en Shakespeare o en Ducis/La Calle. Si en ambos Desdémona/Edelmira grita, protesta y suplica ante un Otelo que se dispone a matarla, en Caliche el efecto no puede ser más antitrágico:

Garduña

¡Ha muerto Gavilán!

Caliche *¿Y tú le lloras?*

Garduña

Es para que te enfades con mi llanto.

Caliche

Mírame. ¿Me conoces? (La hace gestos.)

Garduña

Ya te miro,

y por más gestos que hagas, no me espanto.

Caliche

Pues muere. (Va a herirla.)

Garduña

Tente un solo instante:

me iré hacia mi jergón aproximando,

para que cuando caiga no me duela.

Garduña marcha hacia su cama y Caliche la sigue con el puñal levantado hasta herirla.

Caliche

Avisa, pues.

Garduña

Ya es tiempo: ten cuidado

De no darme muy fuerte.

Caliche

Vaya de esta. La hiere.

Garduña cayendo

¡Ay de mí! Muerta soy[39].

No contento con este tratamiento, el parodista se reserva para el suicidio de Caliche el metadramático golpe final:

Adiós, amigos; este fin infausto

es preciso que tengan las tragedias.

Y si habéis de contar aqueste caso,

al instante que yo me dé en un buen sitio,

tocar el pito y el telón abajo:

pues si tardáis un poco, los poetas

os matarán a todos sin reparo,

pues nadie se perdona en estos lances;

estad pues prevenidos, ya levanto

la navaja, me doy, y de tal modo

que ya me he muerto. Cae.

Todos

¡O suceso aciago![40]

Estimaba Alfonso Par que Caliche era "la única pieza original de la época y la más valiosa"[41]. Si con "original" se refería a la habilidad con que el autor abordó su parodia, no podemos sino darle la razón.

Si Shakespeare enamorado y Caliche se beneficiaron de la popularidad de Otelo y contribuyeron a su vez a reforzarla, es muy posible que la afianzase aún más otra obra de aquellos años: la ópera Otelo, o sea el moro de Venecia, de Giacomo Rossini, que se

estrenó en Barcelona en 1821, en Madrid en 1822, en Cádiz en 1826, y después en otras ciudades españolas. El libreto, de Francesco Maria Berio, no estaba basado en la versión neoclásica de Ducis, sino en el Otello del barón Carlo Cosenza, una adaptación directa de la tragedia de Shakespeare. Por tanto, y aparte de Otelo, sus personajes principales no se llamaban Edelmira, Pésaro o Loredano, sino Desdémona, Yago y Rodrigo. Ciertamente, debido a las exigencias de la ópera, el libretista tuvo que reducir su texto y apartarse del original en algunos puntos. En cualquier caso, el Otelo de Rossini fue una de las muchas óperas de aquellos años que causaron el "furor filarmónico" que sería satirizado por el poeta y dramaturgo Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), así como temido por desviar la atención del público teatral en favor de la ópera. Téngase en cuenta que, viendo este furor, Fernando VII decretó en 1827 la creación en Madrid de una compañía italiana residente de ópera. Al final, el interés por los dramas románticos iría en aumento conforme se apagaba la fiebre operística, pero no con la presteza que deseaban las compañías teatrales o sus empresarios[42].

Sea como sea, tras su estreno en Barcelona el 4 de enero de 1821, el Otelo de Rossini se estrenó el 12 de julio del año siguiente en Madrid, donde se representó diez noches en ese año, seis en 1827 y siete en 1828[43]. Fueron, por tanto, dos funciones menos que Shakespeare enamorado en 1828, pero tres más que la tragedia neoclásica y cuatro más que Caliche. Las reposiciones de la ópera continuaron en la capital, en Barcelona y otras ciudades hasta alcanzar en 1844 ochenta y dos funciones en Madrid, es decir, sesenta y cinco más que la tragedia en este periodo, cuarenta y dos más que Shakespeare enamorado y cincuenta y tres más que Caliche. Por tanto, la historia de Otelo estuvo presente en la vida cultural española más de cuarenta años en la versión neoclásica de Ducis/La Calle, de los cuales convivió unos quince con su parodia Caliche y con Shakespeare enamorado y al menos diecisiete con la ópera de Rossini. Dos ejemplos ilustrarán el alcance de esta coexistencia. El primero, de 1828, muestra que una reposición de la tragedia durante tres noches a mitad de junio era seguida por una de Shakespeare enamorado solo tres semanas más tarde, y que a otra reposición de la tragedia el 16 de noviembre le siguió el estreno de Caliche solo diez días después, al que seguiría la ópera

de Rossini el 8, 15 y 17 de diciembre, para terminar el año con una reposición de Caliche el 23 de diciembre. Segundo, hubo incluso coincidencias en el mismo día y en el mismo teatro: los días 5 y 6 de noviembre de 1831 se anunciaba el Caliche como cierre de las funciones ligeras de las cuatro de la tarde (comedias de magia, bailes, sainetes) y el Otelo de Rossini, a continuación, como "ópera seria" que abría las sesiones de las ocho de la noche.

Se había creado, por tanto, una "otelomanía" que, paradójicamente, contribuyó a afianzar la presencia de Shakespeare en España; paradójicamente, porque aún no se había traducido del inglés el Otelo de Shakespeare, y el representado durante tantos años en los teatros españoles era una discutida adaptación de una versión neoclásica francesa[44]. A este respecto, es curioso que algunos no vieran gran diferencia entre ellas. Ya desde 1821, en la nota que precedía a los libretos del Otelo de Rossini que se publicaban en España, se contaba la historia sobre la cual "el inmortal Shakespeare escribió la incomparable tragedia de este título", añadiendo: "la cual tenemos traducida a nuestro idioma, siendo los mismos el argumento, la intriga y la catástrofe, y no habiendo más diferencia que la de los nombres de los personajes"[45]. Y en 1828, la censura aceptó el Caliche para su representación, pero bajo el título de "Caliche, tragedia o parodia de Otelo, de Shakespeare", cuando la obra parodiada era el Otelo en la versión neoclásica de Ducis/La Calle[46]. De hecho, tanto la fama de Otelo como la equiparación de sus versiones quedaron confirmadas más adelante en un artículo de 1839 publicado en el diario El Piloto.

Su autor era "El Estudiante", pseudónimo de Antonio María Segovia (1808-1874), poeta y dramaturgo que sería miembro de la Real Academia Española y más tarde desempeñaría diversos cargos consulares, pero que en aquellos años destacaba como periodista satírico. Empezaba Segovia presentando el amor a España del diario liberal Eco del Comercio como un amor que mata y lamentando que, como enamorado, ese periódico tuviera sus locuras y sus celos ("enfurecido por ellos y ciego cual otro Otelo, amenaza a su querida con sacrificarla a su venganza"). Terminaba llamando al Eco "amante desgraciado" de una libertad que quiere para sí solo y avisándole de que podía llegar el día en que, desengañado, se arrepintiera de sus celos "como el moro veneciano". Antes de esta

conclusión, el autor añadía unos versos de circunstancias, aparentemente suyos, basados en los que emplea Otelo para anunciar su intención de matar a Edelmira (Desdémona) si descubre su infidelidad. En la traducción de La Calle, la amenaza de Otelo reza:

Si Edelmira me hiciese el menosprecio

de entregar la diadema a mi contrario

–¡infeliz, infeliz!–, más le valiera

perecer en los climas africanos

al furor de los tigres y leones,

y que su cuerpo vil, hecho pedazos,

y destrozados sus sangrientos miembros

de carnívoros monstruos fuese pasto,

que, si son verdaderas tus palabras,

caer por su desgracia entre mis manos[47].

El mensaje de Otelo es claro: si fuese cierta la infidelidad de su amada, sufrir la más cruel de las muertes sería mejor para ella que caer en manos de su celoso enamorado. Pues bien, imaginando que las ambiciones del periódico Eco del Comercio pudieran inspirar semejantes amenazas, Segovia reescribía así las palabras de Otelo:

Si Cristina me hiciese el gatuperio

de dar el ministerio a mis contrarios

–¡infeliz, infeliz!–, más le valiera

perecer a las manos de don Carlos;

o que el sangriento Conde de Morella

sola se la encontrara en despoblado;

o caer en las garras de Palillos

sin defensa, sin guardias, sin soldados,

que provocar del Eco del Comercio

el enojo con tal desaguisado[48].

No es este el lugar para entrar en todos los pormenores e implicaciones de estas referencias. Baste señalar que "Cristina" era la regente María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, viuda de Fernando VII; que el "ministerio" era el gobierno del Estado, y "don Carlos", el hermano de Fernando VII, a quien sus partidarios presentaron como sucesor de Fernando y que dio nombre al carlismo y las guerras carlistas. El "Conde de Morella", apodado el "tigre del Maestrazgo", era un carlista inclemente, y "Palillos", mote de Vicente Rugero, un guerrillero carlista no menos despiadado. Lo que importa destacar aquí es que Segovia explica aspectos de la situación política del momento y critica la actitud del Eco relacionando a este diario con los celos de Otelo. El "ministerio" –es decir, el gobierno– es "la principal causa del ciego frenesí que no puede ocultar el Eco, es el móvil de su pasión celosa, es el fatal pañizuelo de Desdémona, es la diadema de Edelmira…". Además, Segovia encabeza su artículo con una famosa cita del Otelo de Shakespeare en su original inglés que repite hacia el final –"O, beware, my lord, of jealousy" [3.3.169] ("Oh, guardaos, señor, de los celos")– e incluye otra no menos famosa sobre el pañuelo de Desdémona –"There's magic in the web of it" [3.4.69] ("Hay magia en su tejido")–. Como puede verse, Segovia establece una estrecha conexión entre el Otelo neoclásico y el de Shakespeare: dos obras diferentes, pero cuyos protagonistas solo son variantes, para él intercambiables, de una popular figura dramática –y lo mismo en el caso de la amada, se llamase Desdémona o Edelmira en uno u otro

drama–. Porque, en efecto, este artículo de El Piloto, aparte de contribuir al conocimiento y la recepción de Shakespeare en España, presupone que Otelo era famoso y que, para su utilización política, su autor tenía que usar la versión de La Calle, la única popularmente conocida. Ya ocho años antes del artículo de Segovia, en el diario El Correo se escribía, a propósito de una reposición del Otelo de La Calle, que este todavía se sostenía con honor sobre las tablas a pesar de los muchos años que se llevaba representándose y "de saberla todo el mundo de memoria"[49].

Ahora bien, al final Otelo acabaría siendo "de Shakespeare" cualquiera que fuese el texto del que se hablase: el libreto de la ópera de Rossini estaba basado en la obra shakespeariana, en Shakespeare enamorado se representaba a un Shakespeare celoso en los días en que estaba escribiendo Otelo, y el Caliche era reconocido como la parodia del Otelo neoclásico adaptado de Shakespeare. Y, efectivamente, en el artículo de Segovia Otelo es presentado como una tragedia arquetípica de Shakespeare reencarnada en su adaptación neoclásica española. Así, pues, mientras unos y otros debatían la conveniencia de traducirlo o adaptarlo, Shakespeare aparecía como el autor original y su obra iba ganando fama y difusión.

Notas al pie

[1] Véanse al respecto David Thatcher Gies, Theatre and politics in nineteenth-century Spain. Juan de Grimaldi as impresario and government agent (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), especialmente pp. 4-62, y Clara Calvo, "Shakespeare, Napoleon and Juan de Grimaldi", en Dirk Delabastita, Jozef De Vos and Paul Franssen (eds.), Shakespeare and European Politics (Newark: University of Delaware Press, 2008), pp. 114-115 [109-123].

[2] Las fuentes consultadas para las fechas de las representaciones que se irán citando en este capítulo son: Alfonso Par, Representaciones shakespearianas, I; Cartelera teatral madrileña, I: años 1830-1839, ed. Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid (Madrid: CSIC, 1961), y vol. II: años 1840-1849, ed. Félix Herrero Salgado (Madrid: CSIC, 1963); y Marina Barba Dávalos, "Cartelera teatral romántica 1834-1844", Anexo I de La música en el drama romántico español en los teatros de Madrid (1834-1844), tesis doctoral (Madrid: Universidad Autónoma, 2013). También se ha consultado el Diario de Madrid y el Diario de Avisos de Madrid en las fechas correspondientes.

[3] Otelo o el moro de Venecia. Tragedia en cinco actos, traducida del francés por La Calle (Madrid: Sancha, 1802). Siguieron, entre otras, la de Mateo Repullés (Madrid: 1803) y la de Agustín Roca (Barcelona: 1804). Otelo no se traduciría al español desde su original inglés hasta 1869 (Madrid: Imprenta de los Sres. Rojas), en una versión en prosa de Matías de Velasco y Rojas, a la que seguiría la primera en verso, de Jaime Clark, de 1873, en Obras de Shakespeare, 1 (Madrid: Medina y Navarro).

[4] Othéllo, ou le More de Venise; tragédie par le citoyen Ducis (Paris: chez André, au huitième [de la République, 1792]).

[5] Véase Golder, pp. 262-324.

[6] Ducis, Othéllo, p. 6.

[7] Golder, pp. 265-267 y 297.

[8] Golder, pp. 313-315.

[9] "… les Français ne pourroint jamais un moment y souffrir sa presence, encore moins l'y vois développer toute l'étendu et toute la profondeur de sa scélératesse". Ducis, Othello, p. 5.

[10] Golder, pp. 309-310.

[11] Para una comparación del texto de Ducis con las versiones de La Place y Le Tourneur, véase Golder, pp. 272-286.

[12] Alberto Lista, Lecciones de Literatura Española explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico (Madrid: Nicolás Arias, 1836), pp. 142-143.

[13] Véase Pemble, pp. 102-107 y 93-94.

[14] En el Diario de las Cortes de Cádiz consta como "ciudadano" que, como otros muchos, firma un escrito dirigido a las Cortes celebrando la abolición del tribunal de la Inquisición. Registrado en el Diario de las discusiones y actas de las Cortes, vol. 17 (Cádiz, 1813), p. 217.

[15] Los comentarios adversos a la traducción ya aparecieron en el año del estreno (véase capítulo anterior, pp. 120-121). El de Mariano José de Larra puede leerse en Postfigaro. Artículos no coleccionados, II (Madrid: Tipográfica Renovación, 1918), p. 103.

[16] Diario de Madrid (29, 30 y 31 de diciembre 1802, y 1 enero 1803), pp. 1459-1461, 1463-1465, 1467-1469 y 1-2.

[17] Ducis, Othéllo, II.vii, p. 22.

[18] La Calle, Otelo, II.vii, p. 38.

[19] La Calle, Otelo, II.Escena Última, pp. 41-42.

[20] Véanse al respecto José de la Revilla, Vida artística de Isidoro Máiquez (Madrid: Medina y Navarro, 1845), pp. 22-23 y 50, y Emilio Cotarelo y Mori, Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo

(Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2009 [1902]), pp. 142-144.

[21] Otelo no fue la primera obra que protagonizó Máiquez a su regreso a España (Revilla, pp. 53-57), pero es muy probable que la idea de hacerla en Madrid hubiera sido suya tras haber visto a Talma en el papel titular dos años antes y, seguramente, después de haber tratado con él expresamente aspectos de la interpretación del personaje. Añadamos, por otra parte, que, a su regreso de París, Máiquez se benefició de la reforma de los teatros de Madrid de 1799, que se iniciaría en la temporada 1800-1801, una de cuyas consecuencias inmediatas fue la prevalencia del teatro clásico francés, especialmente la tragedia. Véase Keith Gregor, "From Tragedy to Sainete: Othello on the Early Nineteenth-Century Spanish Stage", en José Manuel González & Holger Klein (eds.), Shakespeare and Spain (Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 2002), pp. 324-325.

[22] Véase Golder, pp. 57 y 329.

[23] Memorial Literario, 20 (1802), pp. 59-60.

[24] "Máiquez ha aprendido de mí, pero indudablemente me supera en estas dos tragedias [Otelo y Oscar]". Cit. Revilla, p. 50, y Cotarelo, Máiquez, p. 177. Ya en 1805 se hablaba del "actor que tan completamente ejecuta el papel de Otelo en nuestros teatros" y de la identificación entre Máiquez y su personaje: véase Memorial literario, II (20 enero 1805), pp. 85-87.

[25] Revilla, p. 96. Y Pérez Galdós escribió: "… al fin Isidoro [Máiquez] se estremeció todo, sus ojos echaban lumbre; cerró los puños, agitó los brazos, y golpeando el suelo, declamó los terribles versos:

Mira: ves el papel, ves la diadema;

Pues yo quiero empaparlos, sumergirlos,

en la sangre infeliz y detestable,

en esa sangre impura que abomino.

¿Concibes mi placer, cuando yo vea

sobre el cadáver, pálido, marchito,

de ese rival traidor, de ese tirano,

el cuerpo de su amante reunido?

Afirma Galdós que estos versos nunca se habían declamado en la escena española con "tan fogosa elocuencia, ni con tan aterradora expresión", y añade: "El artificio del drama había desaparecido, y el hombre mismo, el bárbaro y apasionado Otelo espantaba al auditorio con las voces de su inflamada ira. Un aplauso atronador y unánime estremeció la sala, porque nunca los concurrentes habían visto perfección semejante". La Corte de Carlos IV, cap. 25 (Madrid: Alianza, 2002 [1873]), p. 202.

[26] Véase al respecto Guadalupe Soria, p. 134 y nota 28.

[27] Shakespeare enamorado, trad. Ventura de la Vega (Madrid: Repullés, 1831 y 1843). Original francés: Alexandre Duval, Shakespeare amoureux, ou la pièce à l'étude (Paris: Vente, an XII [1804]).

[28] "Vpon a tyme when Burbidge played Rich. 3. there was a citizen greue so farr in liking with him, that before shee went from the play shee appointed him to come that night vnto hir by the name of Ri: the 3. Shakespeare overhearing their conclusión went before, was intertained, and at his game ere Burbidge came. Then message being brought that Rich. the 3d was at the dore, Shakespeare caused return to be made that William the Conquerour was before Rich. the 3. Shakespeare's name William." Cit. E.K. Chambers (ed.). William Shakespeare. An Account of Facts and Problems, II (Oxford: Oxford University Press, 1988 [1930]), p. 212.

[29] Véase Keith Gregor, "Shakespeare as a Character on the Spanish Stage: A Metaphysics of Bardic Presence", en Four Hundred Years of Shakespeare in Europe, pp. 43-53.

[30] Sainete nuevo titulado: Caliche o el tuno de Maracena (Valencia: Gimeno, 1823), y Caliche o La parodia de Otelo. Sainete trágico (Imprenta Calle del Amor de Dios, 1831). Hay otra edición sin fecha (Librería Cuesta, Madrid) que reproduce la de 1823. Además, la obra recibe el título de Caliche, tuno de Valencia. Sainete trágico nuevo en el apunte de teatro que se conserva (Tea 1-163-51, A, de 1828, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid). La prensa anunció su estreno como Caliche o La parodia de Otelo (Diario de Avisos de Madrid, 25 y 26 de noviembre 1828, p. 4).

[31] Véase Emilio Cotarelo y Mori, Don Ramón de la Cruz y sus obras (Madrid: Imprenta de José Perales, 1899), p. 144, n. 2. Sin embargo, Cotarelo no explica en qué basa su atribución. Por otro lado, en su "Notas a la tragedia neoclásica española", Homenaje a Fritz Krüger, tomo I (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1952), p. 460, Rafael Benítez Claros lo atribuye sorprendentemente a Ramón de la Cruz; sorprendentemente, porque De la Cruz murió en 1794, es decir, ocho años antes de que se estrenara y publicara el propio Otelo parodiado en Caliche, el cual, a su vez, se publicó por primera vez en 1823.

[32] Salvador Crespo Matellán, La parodia dramática en la literatura española (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979), especialmente pp. 182-183.

[33] Sobre el proceso de "desextranjerización" de Otelo, véase Clara Calvo, "Deforeignizing Shakespeare: Otelo in Romantic Spain", en Spanish Studies in Shakespeare and his Contemporaries, ed. José Manuel González (Newark: University of Delaware Press, 2006), pp. 117-129.

[34] La Calle, Otelo, I.i., p. 1.

[35] Sainete nuevo titulado: Caliche, p. 1. En el apunte de teatro (1828), aunque el título presenta a Caliche como "tuno de Valencia", la acción se desarrolla en el barrio madrileño de Lavapiés. El primer verso reza: "Incultos héroes del fuerte Lavapiés".

[36] Sainete nuevo, p. 19.

[37] Sainete nuevo, p. 15. Tanto en el apunte de teatro de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Tea 1-163-51, A, de 1828) como en la segunda edición – Caliche, o la Parodia de Otelo –, estos versos cambian visiblemente y se acercan en algunos puntos a la traducción de La Calle:

Si Garduña capaz hubiera sido

de regalar el lazo a mi contrario,

¡infeliz!, ¡infeliz!, más le valiera

que la pillaran en el contrabando

y siendo tapadera de ladrones

y zurcidora de gustos reservados,

que, si son como pienso sus injurias,

cojerla yo el pescuezo entre las manos… (p. 7).

[38] Sainete nuevo, pp. 14-15.

[39] Sainete nuevo, p. 22.

[40] Sainete nuevo, p. 24. En la segunda edición (Caliche, 1831, p. 10) cambian las últimas palabras de Caliche, reflejando en parte las modificaciones textuales de las representaciones que recoge el apunte de teatro. Así, cuando Lagartija ve muerta a Garduña y le pregunta a Caliche qué ha hecho, este le responde:

Una bagatela.

Le di sin saber como un naajazo [sic],

Y porque me han de ahorcar sin falta alguna

Me voy a suicidar yo por mi mano:

Al instante que yo me dé en buen sitio

Haz tú la seña y el telón abajo;

Pues si os tardáis un poco, los poetas

Os matarán a todos sin reparo;

Pues nadie se perdona en estos lances.

¿Te volveré a estrechar entre mis brazos?

¡Sí, Garduña! ¡Garduña! No asustarse:

(Se hiere.)

Que caiga ya el telón. (Todos) Suceso aciago.

[41] Par, Representaciones, I, p. 19. Véase también Clara Calvo, "Tragedia para reír: Grimaldi, Shakespeare y El Caliche, o la parodia de Otelo ", en Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo, eds. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (Bern: Peter Lang, 2006), pp. 73-87.

[42] Gies, Theatre and politics, pp. 83-87.

[43] Por tanto, el Otelo de Rossini estuvo sin representarse en Madrid entre 1823 y 1826, ambos inclusive. Hubo representaciones de otras óperas en la temporada de 1823-1824, pero fue en 1824 cuando vencieron los contratos de la compañía italiana que actuaba en Madrid. En su lugar se formó otra de cantantes españoles que cantaba en castellano, pero el público "escuchaba con hastío, por no decir con repugnancia, las cavatinas, dúos y finales rossinianos cantados con letra española, recordaba los gorgoritos de la Sala y la Dalmiani-Naldi y pedía italianos e italianas". Véase Antonio Peña y Goñi, La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos (Madrid: Zozaya, 1881), p. 86.

[44] Véase Clara Calvo, "Shakespeare, Napoleon…", pp. 113-115. Cabe preguntarse si esta "otelomanía" fue el resultado de alguna iniciativa planeada o si surgió más o menos espontáneamente. Clara Calvo destaca al respecto la influencia teatral que ejerció en Madrid Juan Grimaldi (Jean-Marie Grimaldi, 1796-1872), que vino a España como soldado francés con los Cien Mil Hijos de San Luis para reinstaurar en el trono a Fernando VII y se quedó en la capital hasta 1836. Grimaldi no fue "empresario" propiamente dicho más que una sola temporada (1823- 1824), pero, fuese como colaborador de Manuel Gaviria –empresario que arrendó los teatros principales de Madrid en 1828– o bien después por otras vías, Grimaldi demostró ser un gran innovador e intentó que los teatros madrileños se abrieran al exterior y pudieran representar lo que triunfaba más allá de nuestras fronteras, especialmente en París. Además, contrató o medió para que se contratase a nuevos actores, dramaturgos y traductores, entre ellos, a Ventura de la Vega, que tradujo Shakespeare enamorado – quizá por sugerencia de Grimaldi, como propone Calvo–, y buscó la colaboración de otros como José María de Carnerero, a quien se atribuye Caliche. No es, pues, imposible que Grimaldi promoviera de un modo u otro esta otelomanía, pero no hay constancia documental que pueda llevar a esta conclusión. Sobre las actividades de Grimaldi véase especialmente Gies, Theatre and politics. Véase también "Las empresas teatrales", en Ana Isabel Ballesteros Dorado, Manuel Bretón de los Herreros: Más de cien estrenos en Madrid (1824-1840), vol. 1 (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2012), pp. 42-49.

[45] [Francesco Berio di Salsa], Otello o sia l'africano di Venezia ([Barcelona]: Védova d'Augustino Roca, 1821?), p. [3]. La misma nota aparece en los libretos de 1827 (Madrid: Sancha, 1827), 1828 (Sevilla: Imprenta Real y Madrid: Sancha) y 1834 (Valencia: Orga).

[46] Según consta en el legajo 1-98-36 del Archivo de la Villa de Madrid, sección Corregimiento. La obra fue entregada al Ayuntamiento el 27 de agosto de 1828, enviada al vicario eclesiástico y al censor político el 17 de septiembre y aceptada en los términos mencionados el 11 de octubre.

[47] La Calle, Otelo, IV.I, p. 54.

[48] Antonio María Segovia [El Estudiante, pseud.], “Otelo, o el Eco del Comercio ”, El Piloto, 16 noviembre 1839, p. 1.

[49] El Correo, 9 septiembre 1831, p. 2.

12

Llegan Romeos

En nuestros días, decir Romeo y Julieta es decir Shakespeare. Sin embargo, desde el siglo XVII la historia de los jóvenes amantes fue objeto de diversas versiones no shakespearianas que hoy pocos conocen. Tomando en gran medida su argumento de la "novella" de Matteo Bandello Romeo e Giulietta (1554), Lope de Vega y Francisco de Rojas dieron a la escena las comedias Castelvines y Monteses (ca. 1608) y Los bandos de Verona (1645), respectivamente, y Cristóbal Rozas (o Rosas), su tragedia Los amantes de Verona (1666). Después, y salvo alguna reposición de estas obras en el siglo XVIII, la historia de Romeo y Julieta no reapareció en el teatro español hasta comienzos del siglo XIX y en adaptaciones de versiones neoclásicas extranjeras del siglo anterior[1]. Como en ellas, hubo títulos para todos los gustos: Julia y Romeo, Romeo y Julieta y la ópera Julieta y Romeo[2]. Sin embargo, y aun siendo versiones neoclásicas, no solo contribuyeron indirecta y paradójicamente a difundir la tragedia de Shakespeare, sino que acabaron formando parte de una tendencia a atribuirle la autoría de cualquier obra sobre los jóvenes amantes de Verona.

La primera de estas versiones, Julia y Romeo, se estrenó en Madrid el 9 de diciembre de 1803 y continuó en cartel hasta el 13 del mismo mes. En Barcelona tuvo tres representaciones años después, del 18 al 20 de noviembre de 1816[3]. Su texto no se publicó, pero se conserva en dos apuntes de teatro manuscritos[4]. No consta en ellos la fecha, ni el nombre del traductor-adaptador. Aunque los críticos no se han puesto de acuerdo sobre su autoría, se puede proponer con bastante certeza a Dionisio Solís, pseudónimo del poeta, dramaturgo y traductor Dionisio Villanueva y Solís (1774-1834)[5].

Aunque consta de cinco actos, como en Shakespeare, Julia y Romeo no sigue la acción del Romeo y Julieta inglés, al menos no en sus

primeras fases. Tampoco coincide con este en el número de personajes, que en esta versión queda reducido a siete. Laura, dama y confidente de la protagonista, derivaría del ama de Julieta en Shakespeare, el doctor Bentivoglio vendría a sustituir a Fray Lorenzo, y Pedro es aquí criado de Romeo, no de la familia de Julieta. La portada de ambos manuscritos presenta el título principal seguido de otro secundario: Tragedia urbana en 5 actos, seguido a su vez del lema "Omnia vincit amor. Virg."

Escrita en romance, Julia y Romeo empieza con un monólogo de Julia, que expresa la impaciencia con que aguarda la llegada de Romeo. Entra Laura, y Julia le comunica su dolor por la muerte de su primo Teobaldo a manos de Romeo. Tras cierto forcejeo verbal, Julia le revela que se ha casado en secreto, y precisamente con Romeo, que vendrá a despedirse de ella de un momento a otro tras haber sido desterrado de Verona. El drama empieza, por tanto, in medias res, de modo que el diálogo entre Julia y Laura opera como un resumen de los hechos acaecidos hasta entonces, que vienen a coincidir con los presentados en el Romeo y Julieta shakespeariano hasta su acto tercero, escena quinta. A partir de este comienzo, la acción de Julia y Romeo se desarrolla en veinticuatro horas y más o menos como en Shakespeare, aunque con algunas diferencias notables.

Por lo pronto, los personajes tienden a dialogar en largos parlamentos y su continua efusión de lágrimas adscribe la obra al género sentimental o lacrimoso, tan popular en el teatro europeo del siglo XVIII. La amplia presencia de tales parlamentos explica el número de cortes en al menos uno de los apuntes de teatro, efectuados sin duda para dinamizar la acción eliminando o reduciendo los estáticos diálogos sentimentales. A diferencia de Shakespeare, aquí el tema de fondo no es la hostilidad entre dos familias rivales –el padre de Romeo ni siquiera es un personaje de Julia y Romeo–, sino más bien el conflicto entre Julia y sus padres, sobre todo el de ella con su padre (Capelio). Al igual que en las novelas italianas y en Shakespeare, Julia tiene que casarse con el conde Paris por decisión de su tiránico padre –el contraste con Capelio lo ofrece la madre, sumamente tierna y cariñosa–. Por lo demás, en la obra se pueden apreciar algunos elementos prerrománticos, como la actitud desafiante de Julia ante la tiranía

de su padre, su melancolía por la ausencia de su amado o las escenas nocturnas en el sepulcro de los Capelios.

Como en Shakespeare y en las fuentes italianas, Julia tomará un narcótico que la hará parecer muerta –aquí proporcionado por el doctor Bentivoglio–, de modo que Romeo, una vez informado, pueda acudir al sepulcro a rescatarla. Ahora bien, desde el punto en que Julia lo bebe, observamos una diferencia entre los dos apuntes de teatro conservados. El de la Biblioteca Nacional presenta un final trágico más o menos parecido al de Shakespeare, mientras que el de la Biblioteca Histórica Municipal se cierra con un desenlace feliz al que le sigue un final trágico idéntico al del otro apunte. ¿Cómo se explica esto?

La respuesta o buena parte de ella se encuentra en las fuentes de Julia y Romeo. Acostumbrados a las versiones neoclásicas francesas de Shakespeare elaboradas por Ducis, quienes estudiaron esta adaptación española solo pudieron llegar a dos conclusiones que se han revelado erróneas: (1) si su original era el Roméo et Juliette de Ducis, Julia y Romeo sería una adaptación libérrima de esta, o (2) si Ducis no podía ser su fuente, la versión española estaría inspirada, también muy libremente, en la tragedia de Shakespeare según la traducción francesa de Le Tourneur[6]. Sin embargo, y como hemos podido averiguar, su fuente principal es el drama sentimental alemán Romeo und Julie (1768), de Christian Felix Weisse. Intentaré explicarlo lo más brevemente posible.

El primer paso en el buen camino lo facilita una información posterior, parcialmente confusa, según la cual la fuente de Julia y Romeo sería el Roméo et Juliette de Ducis o bien el de “Mercier y Neuchatel”[7]. Excluido Ducis, la segunda opción requiere aclarar la confusión entre el autor (Mercier) y el lugar de publicación de la obra (Neuchâtel), resultando así que la fuente alternativa sería Les tombeaux de Vérone, drama en prosa del novelista, dramaturgo y traductor Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), publicado en la mencionada ciudad francesa[8]. Tras cotejar ambos textos, se observa que, pese a algunas diferencias entre ambos en algunas escenas y en aspectos de la acción y los motivos de los personajes, Julia y Romeo coincide con la obra francesa en su comienzo y en el desarrollo de algunas escenas. Sin embargo, lo que hace de la versión de Mercier

una fuente probable de la adaptación española es su elección de un final feliz, si bien ambas divergen en el modo de presentarlo[9]. Según explicó el propio Mercier, su obra se distanciaba de Ducis, no era una adaptación de Shakespeare, aspiraba a presentar "couleurs plus douces" y añadía al doctor "Benvoglio" como personaje hasta entonces desconocido[10].

Ahora bien, Mercier no fue del todo veraz, ya que Benvoglio no era una invención suya, sino que había aparecido en un Roméo et Juliette anterior con final trágico publicado anónimamente en París en 1771 y atribuido a "d'Ozicourt", que Mercier no menciona y con el que parece estar en deuda[11]. Por otra parte, d'Ozicourt nos pone en una nueva pista al informar en su prefacio de que el final trágico que él presenta, consagrado en los escenarios de Inglaterra y Alemania, es susceptible de adaptarse al teatro francés partiendo de Shakespeare y de "M. Weiss"[12]. Como el comienzo in medias res de d'Ozicourt es el que luego emplearía Mercier, su posible dependencia de Shakespeare es más que dudosa. En cambio, su referencia a "M. Weiss" es pertinente, ya que el drama en prosa Romeo und Julie (1768) del alemán Christian Felix Weisse o Weiße (1726-1804) es una fuente bien visible no solo de su versión, sino también de la de Mercier, sin duda mucho más visible que la tragedia de Shakespeare, hasta el punto de que, tras señalar una serie de paralelos verbales, se ha llegado a acusar de plagio a la versión de Mercier[13].

En su prefacio, Weisse elogia el Romeo y Julieta de Shakespeare, pero dice apartarse de él para basarse en las novelas italianas de Da Porto y Bandello. Admite que, como en Shakespeare, en su Romeo und Julie el joven amor es víctima de un mundo hostil, pero precisa que en su drama la hostilidad entre las dos familias cuenta menos que la que se manifiesta en una de ellas, especialmente la que enfrenta a Julie con su padre[14] –como ocurrirá en Julia y Romeo –. Su obra funciona, por tanto, como una tragedia sentimental cuya acción se desarrolla en veinticuatro horas, se centra en el ambiente familiar de los "Capellets" y solo precisa de ocho personajes –como hemos visto que sucede en Julia y Romeo, aunque sus siete personajes se explican por la supresión del padre de Romeo–. Pues bien, tras una lectura de la obra de Weisse, se nos impone la conclusión de que el adaptador español de Julia y Romeo la utilizó

no solo como fuente directa, sino incluso como su fuente principal, aunque no en el original alemán, sino en una traducción francesa de este[15].

Hay otras coincidencias entre Julia y Romeo y la tragedia alemana que no se observan en d'Ozicourt ni en Mercier. Salvo la inversión de los nombres, el título completo de la adaptación española (Julia y Romeo. Tragedia urbana en cinco actos) es traducción del título completo francés de Weisse: Roméo et Julie, tragédie bourgeoise en cinq actes –que a su vez traduce literalmente el alemán Romeo und Julie. Ein bürgerliches Trauerspiel in funf Aufzügen –[16]. Además, el lema que sigue al título español reproduce el de "Omnia vincit amor. Ovid" que figura en la portada de la traducción francesa –que a su vez reproduce el de segunda edición de la obra alemana (1769)–, con la diferencia de que el adaptador español lo asigna a Virgilio, su verdadero autor. En Julia y Romeo el criado de Romeo se llama Pedro, que solo tiene un antecedente en Weisse (Pietro), ya que en d'Ozicourt se llama Gervas y en Mercier no figura. En cuanto a las versiones anteriores a la española, la de Weisse es la única en la que, tras la lista de personajes, aparece una acotación según la cual la acción transcurre en un aposento del palacio de "Capellet" en los cuatro primeros actos y en el panteón familiar en el último –acotación traducida fielmente en la traducción francesa y que, como queda apuntado, reaparece en Julia y Romeo, pero no en d'Ozicourt o Mercier–. Por último, si exceptuamos el final feliz de uno de los dos manuscritos españoles, se pueden observar claras semejanzas en la estructura de Julia y Romeo y la obra de Weisse, en su desarrollo de la acción y en los motivos de los personajes, sin olvidar el número de enunciados paralelos y coincidencias verbales que no se encuentran ni en d'Ozicourt ni en Mercier[17].

Explicado el problema de las fuentes, nos queda la cuestión de los dos finales de Julia y Romeo, ya que, como vimos, si uno de los manuscritos presenta un final trágico, el otro ofrece un desenlace feliz, pero seguido de otro trágico. Ahora bien, ¿con cuál de ellos se representó? No podemos saberlo con certeza, pero es probable que se hubiera hecho con su final feliz. En primer lugar, el desenlace trágico que sigue al feliz de uno de los manuscritos aparece en hojas sueltas, por tanto, no integradas en los cuadernillos cosidos que contienen el final feliz. El texto de estos cuadernillos está escrito de

principio a fin por la misma mano y se revela como un apunte de teatro con numerosos cortes marcados, acotaciones y anotaciones que indican actividad escénica. En cambio, la letra de las hojas sueltas es distinta, y coincide con la del "manuscrito trágico", que no indica actividad escénica, al menos no el mismo grado que el otro[18].

La oportunidad de aportar un testimonio seguro sobre el final empleado en el teatro se desaprovechó en la única referencia que tenemos a una de sus representaciones. Cuando en 1817 el Diario de Barcelona anunció el estreno en esa ciudad de un nuevo Romeo y Julieta, se aclaró que este ofrecía "un cuadro más acabado, caracteres más sostenidos; y sin la ridiculez del soporífero recetado por el médico Bentivoglio" en el Julia y Romeo, representado en Barcelona el año anterior[19]. A este respecto, se ha opinado que se representó con final feliz porque el "soporífero" es el licor que Bentivoglio le facilita a Romeo y que resulta inofensivo y no venenoso[20]. Sin embargo, el único narcótico que hay en esta obra es el que Bentivoglio proporciona a Julia para que, como en Shakespeare, parezca muerta y despierte horas más tarde. En consecuencia, a no ser que el Diario de Barcelona aludiese erróneamente al supuesto veneno que toma Romeo, su referencia no demuestra que Julia y Romeo se representase con final feliz.

Por otro lado, conociendo los usos del teatro español de la época, no es imposible que el primer actor, que es quien tal vez decidió representar la obra, hubiera encargado al adaptador un final feliz, bien porque no le agradase el trágico o bien pensando que este no le gustaría al público. Sin entrar en la presencia de otras obras u óperas europeas de la época con final feliz sobre la historia de los jóvenes amantes, recordemos que solo seis años antes de Julia y Romeo se representó en Madrid Los bandos de Verona, de Rojas Zorrilla, con el título de Montescos y Capeletes[21]. ¿No pudo tenerse en cuenta el final feliz de esta comedia para decidir el de Julia y Romeo ? Sea como sea, el de la adaptación española no copió al de Mercier. Si el adaptador iba siguiendo la tragedia de Weisse y tuvo que darle hacia el final un giro gozoso, el cambio tuvo que ser un salto arriesgado, lo cual también explicaría que este desenlace feliz, aunque fuese el representado en la escena, nos siga pareciendo brusco o inverosímil.

* * *

Como he adelantado, el segundo Romeo y Julieta español de esos años se estrenó en Barcelona en 1817 y estaba basado en la versión neoclásica de Jean-François Ducis. El Diario de Barcelona se esforzó en presentarlo como ”tragedia nueva” superior al Julia y Romeo representado allí el año anterior, añadiendo que la obra mostraba las fatales consecuencias del odio entre dos familias “por medio de una catástrofe tan terrible como bien preparada”[22]. Este Romeo y Julieta se estrenó en Madrid el 14 de noviembre de 1818, anunciado como “tragedia nueva” en el Diario de Madrid de ese día. Aunque figuraba erróneamente con el título de Julieta y Romeo en ambos diarios y en la Crónica científica y literaria, en 1817 y 1820 se publicó con el de Romeo y Julieta, y así aparece igualmente en las portadas de sus cuatro apuntes de teatro conservados[23]. Además, en cada uno de los tres anuncios mensuales que la Crónica fue dando de su próximo estreno, se precisaba que la tragedia era “traducción de García Suelto”. Se refería a Manuel Bernardino García Suelto, lo que aseguraba la autoría de la versión española. Por otro lado, y como veremos más adelante, García Suelto realizó no solo una traducción, sino más bien una reescritura de su original francés.

Tras la excepción de un Julia y Romeo derivado principalmente de la versión alemana de Weisse, el estreno y la publicación de este Romeo y Julieta supuso la vuelta a las versiones neoclásicas francesas de Jean-François Ducis como fuentes de las adaptaciones españolas. Su Roméo et Juliette (1772) siguió a su Hamlet y, como en este, se basó en la traducción fragmentaria y selectiva que Antoine de La Place hizo del Romeo y Julieta de Shakespeare. En Ducis se observan, por tanto, temas y elementos de la tragedia de Shakespeare, como la hostilidad entre las dos familias, la muerte de Thébaldo –en Ducis, hermano de Juliette–, la rivalidad con el conde Paris y la idea del matrimonio de este con Juliette al que la obliga su padre, y el suicidio de los jóvenes amantes. Sin embargo, las diferencias con Shakespeare son muy notables. Ducis reduce los personajes principales a siete. Desaparecen, son mencionados en

tercera persona o combinados en uno solo otros como Benvolio, Mercucio, el ama, Fray Lorenzo o las respectivas madres de los jóvenes amantes. Fiel a las reglas neoclásicas, la acción de este Roméo et Juliette se desarrolla en veinticuatro horas. Por lo demás, Ducis incorpora motivos y elementos del drama burgués, tan de moda entonces en la escena francesa. Roméo et Juliette tuvo un gran éxito de público ya en sus primeras funciones y, aparte de algunas discrepancias sobre las razones de este éxito, los críticos coincidían en que la obra de Ducis superaba a la de Shakespeare.

En cuanto a la acción y las relaciones entre los personajes, quizá la mayor diferencia respecto a Shakespeare está en que Ducis destaca el contexto de hostilidad entre las familias y sus nefastas consecuencias por encima del intenso amor de la joven pareja. En Ducis, Roméo y Juliette se han criado juntos, se conocen y están enamorados –Roméo fue adoptado por Capulet con el nombre de "Dolvédo"–. Juliette rechaza el plan de su padre de casarla con Paris –ideado más bien por razones militares frente a posibles ataques de los Montaigus (Montescos)–, pero al final decide obedecerle y, si es necesario, "s'immoler à l'État". Trata de justificar a Roméo cuando este ha matado a Thébaldo –recordemos: hermano de ella en esta versión–, pero su intento es efímero. Más que su amor a Roméo, lo que marca su conducta son los acontecimientos: cuando ve que Montaigue quiere acabar con ella y con todos los Capulets, prefiere suicidarse en vez de huir con Roméo.

En Ducis, los odios familiares reviven con el regreso de Montaigue. Desterrado de Verona, vuelve inesperadamente a la ciudad con la intención de vengar su destierro y la muerte por inanición de tres de sus hijos, decidida por el hermano de Capulet unos veinte años antes del comienzo de la acción. Como este hermano ya ha muerto, la venganza de Montaigue se dirige contra el resto de la familia Capulet. Sin embargo, su regreso crea un hondo conflicto en Roméo, que descubre en quien es su padre el vínculo afectivo que le une a él, lo que acaba por convertirle en su defensor, a pesar de haberse criado en el hogar de los Capulets y de estar enamorado de Juliette. Si el Montague de Shakespeare apenas influye en la acción, el Montaigue de Ducis es quien la desencadena. Si antes padeció la crueldad del hermano de Capulet, ahora será él quien actúe de vengador implacable, dispuesto a aniquilar a todos los Capulets, y

arrastrando a los jóvenes amantes a la muerte. Sin embargo, la actitud de Ducis ante este personaje no es tan adversa como cabría esperar, sino más bien comprensiva con sus desgracias: las que ha sufrido durante su destierro y cautiverio están inspiradas en un episodio del Infierno de Dante[24] y, por lo que explica en el "Avertissement" de su obra, Ducis quiere dotar a Montaigue de presencia y dignidad y despertar compasión por él:

... un hombre cuya alma, antes virtuosa y tierna, se encuentra, por así decirlo, desnaturalizada por la bárbara persecución de sus enemigos y por el más vehemente amor a sus hijos. Su afán de venganza sorprende menos que la magnitud de sus males, y las lágrimas que aún vierte por sus hijos quizá nos hayan conmovido ante el sino de este padre infortunado[25].

Si vamos ahora a la versión española, veremos que Manuel García Suelto, aun siguiendo el planteamiento de Ducis, introduce cambios significativos, sea por iniciativa propia o a instancias del director o primer actor de la compañía. No sabemos mucho de este adaptador, y lo poco que conocemos nos lo presenta como un clasicista en lo estético y un partidario del Antiguo Régimen en lo ideológico[26]. Además, recordemos que su adaptación se estrenó y publicó durante el sexenio absolutista de Fernando VII, cuyo nombre coincide con el del duque de Verona en Ducis. Por tanto, el adaptador no solo debía evitar todo indicio de simpatías liberales o revolucionarias, sino incluso cargar las tintas conservadoras y dejarle claro a la censura de qué lado estaba –en el acto cuarto, escena primera, el Capuleto de García Suelto aceptará el abrazo del duque Fernando como "defensor de la Patria"–. De hecho, los cambios en su adaptación parecen responder a un plan general: despolitizar el original de Ducis y, en consecuencia, intensificar la hostilidad entre las familias, especialmente en los dos últimos actos, como veremos. Así, García Suelto elimina pasajes en los que Ducis pondera los actos de algunos personajes por su importancia para el Estado, como, por ejemplo, el heroísmo de Roméo tal como se expone en la primera escena. Con la intención de que su adaptación no pase de tragedia familiar, García Suelto evita la traducción literal de "partis" y

“factions”, que sustituye por “familia” y “deudos”. Con esta orientación, el adaptador omite un parlamento del duque –en el acto segundo, escena tercera–, en el que este explica que el Estado se ha visto desestabilizado por los enfrentamientos de las dos facciones.

Es en la mencionada escena primera del acto cuarto donde se aprecia especialmente la tendencia a despolitizar el texto. En Ducis, el duque Ferdinand ha explicado las ventajas del matrimonio entre Roméo y Juliette, pero Capulet se niega a reconciliarse con Montaigu. Entonces el duque se embarca en una elucubración filosófica sobre el papel del destino, de la que deduce la conveniencia de que Capulet acceda a la reconciliación como buen “citoyen”. Todo esto es sustituido en la adaptación española por un diálogo mucho más frontal entre Capuleto y Montegón en el que Fernando reconoce las posturas de cada parte: por un lado, comprende el derecho de Capuleto a llorar la muerte de su hijo a manos de Romeo y su deseo de venganza, pero también defiende el “involuntario error” de Romeo y advierte de los peligros de tomarse la justicia por su mano. El cambio tiene un fin claro: que, sin reflexiones político- filosóficas, las palabras del duque convenzan a los contendientes, como sucede, de que les conviene hacer las paces y casar a los jóvenes amantes.

Habiéndose centrado de este modo en un conflicto entre dos familias, García Suelto reescribe el quinto acto de Ducis para darle mayor verosimilitud. El propio Ducis ya lo había revisado y reestructurado para infundirle mayor probabilidad y rebajar los diálogos favorables al suicidio[27]. A este respecto, García Suelto evita el extremo del doble suicidio y ofrece un final en el que Romeo, tratando de impedir que Montegón mate a Capuleto, se interpone y muere accidentalmente a manos de su padre –una solución que recuerda la muerte de Mercucio en Shakespeare cuando Romeo media entre Teobaldo y Mercucio para poner paz entre ellos–. Este inesperado desenlace lleva a Julieta a matarse con el mismo puñal que ha dado muerte a su amado Romeo, lo que constituye un final tenido por más verosímil y dramático que el de Ducis, en cuya obra Juliette muere por el veneno que ha decidido tomar ante los infortunios sufridos durante su vida y de la inevitable venganza de Montaigue[28]. De este modo, García Suelto hace que la

responsabilidad recaiga directamente sobre Montegón, quien recibe el justo castigo de su encarcelamiento y muerte que le impone el duque.

No está claro, sin embargo, que este último acto se representara exactamente de este modo, que es el que figura en las ediciones españolas. En tres de los cuatro apuntes de teatro conservados no se recogen las últimas intervenciones de Fernando, Capuleto y Montegón, mientras que en el cuarto estas aparecen marcadas como atajos. Estos cortes permitirían que la obra, al acabar directamente tras el momento en que Julieta se acuchilla, ofreciera el cuadro escénico romántico y universal de Julieta diciendo sus últimas palabras en brazos del cadáver de Romeo.

* * *

La historia de Romeo y Julieta inspiró al menos siete óperas en el siglo XVIII y otras cinco en las tres primera décadas del XIX. En España se ha conservado en manuscrito el libreto y la partitura vocal de la ópera en verso en tres actos titulada Julieta y Romeo[29]. No figura en ellos el nombre del libretista ni el del compositor, ni tampoco el año, aunque sí los nombres de los cantantes. El libreto consta de dos partes independientes, la de los recitados, escritos en buen romance –que se presenta como "primer apunte"–, y la de los cantables, cuya versificación es anárquica y de ínfima calidad literaria. El manuscrito, sin tachaduras ni correcciones, sería una copia en limpio de la obra y podría haber servido para iniciar la dirección de los ensayos. La ausencia de otro apunte de teatro que indique actividad teatral sugiere que tal vez no se pasara de la fase de ensayos y, por tanto, que no llegara a representarse.

Quienes se han ocupado de esta ópera estiman que podría derivar del Julia y Romeo de 1803 o que la partitura pudo ser obra de Manuel García, tenor, compositor y director de la sección de ópera de la compañía encargada de representarla, cuyo nombre figura en la lista de cantantes del manuscrito[30]. Dicho con otras palabras, suponen que Julieta y Romeo sería una ópera española. Sin

embargo, y como hemos averiguado, la música es la compuesta por Daniel Steibelt (1765-1823) para su ópera Roméo et Juliette (París, 1793) y que el libreto español adapta el original francés de Joseph-Alexandre de Ségur (1756-1805) para ser cantado con esa partitura. Los personajes de Julieta y Romeo coinciden casi totalmente con los de la ópera francesa, solo que en la versión española no figura "Alberti" como escudero de Romeo y que su "coro de soldados y españoles" sustituye al francés "Suite et paren[t]s de Don Fernand et de Capulet"[31].

En general, el libreto español en verso sigue al original francés –escrito en prosa– y concluye, como este, en un final feliz. Como en las versiones de Weisse, d'Ozicourt, Mercier y el Julia y Romeo español, la acción de Julieta y Romeo se inicia in medias res tras la muerte de Tebaldo a manos de Romeo. Julieta le cuenta a su confidente Cecilia que está esperando a Romeo, con quien se desposó en secreto, y que vendrá a despedirse antes de huir de Verona. Entre tanto, Capelete ha dispuesto que su hija Julieta se case con don Fernando, a quien ella detesta. Así las cosas, Cebás le prepara a Julieta un narcótico inofensivo que ella tomará como veneno. Cuando, creyéndola muerta, Romeo va al panteón de los Capeletes a ver a Julieta, es descubierto. Va a ser atacado por Capelete y sus acompañantes, pero don Fernando impide el ataque al verlo desarmado. En esto despierta Julieta y don Fernando renuncia a ella al ver que ama a Romeo. Finalmente, Capelete depone su hostilidad y acepta a Romeo.

El adaptador del libreto –de los recitados, no de los cantables– pudo ser Dionisio Solís, el mismo que había adaptado el Julia y Romeo de 1803 y que, como en esta, empleó el romance castellano para verter la prosa del original francés[32]. No podemos saber la fecha exacta de esta adaptación, ya que en el manuscrito no figura el año, ni hay constancia de ninguna representación. En 1799 se había dictado una real orden que prohibía representar en los teatros de Madrid óperas en lengua extranjera, lo que obligaba a traducir y adaptar las óperas italianas y francesas. Como esta orden dejó de regir tras la invasión napoleónica y el final de la guerra, la fecha de la adaptación tendría que situarse entre 1800 y 1808. Es más, el libreto podría haberse adaptado y preparado hacia 1805: los cantantes que figuran en el manuscrito de Julieta y Romeo son los

de la sección de ópera de la compañía que actuaría en el Teatro de los Caños de Peral entre abril de 1805 y el mismo mes de 1806, según una información del Diario de Madrid[33]. El que la ópera no llegara a representarse pudo deberse a la inestabilidad de la propia compañía[34], por lo que estaríamos ante otro caso de recepción sin difusión.

* * *

Como hemos visto en el capítulo anterior, las representaciones de Otelo, de la ópera homónima de Rossini, del Caliche y de Shakespeare enamorado crearon en España una "otelomanía" que, paradójicamente, hicieron circular el nombre de Shakespeare y su obra –paradójicamente, porque hasta entonces solo se había traducido al español una obra suya y el Otelo utilizado en la escena era una discutida adaptación de una versión neoclásica francesa–. Romeo y Julieta no gozó del éxito de Otelo en el teatro español de entonces, pero, por lo visto, sus efectos en la recepción española de Shakespeare no fueron tan distintos. El basado en la versión de Ducis tuvo mejor acogida que Julia y Romeo y conoció dos ediciones distintas, lo que contribuyó, al menos indirectamente, a dar a conocer a Shakespeare.

Por extraño que parezca, Ducis refundía sus dramas "a la francesa" para acrecentar la fama del dramaturgo inglés y estimular el conocimiento de su obra, dejando claro desde el principio que debía a Shakespeare sus versiones –aunque también reivindicase su aportación personal–. En Francia y en España seguían comparándose las adaptaciones con sus originales y continuaba el debate sobre la conveniencia de tales adaptaciones; entre tanto, Shakespeare y su obra se iban difundiendo. En 1828, cuando se repuso el Romeo y Julieta basado en Ducis, el Diario de Avisos de Madrid lo anunció como "tragedia en cinco actos del inmortal Shakespeare", y el crítico del Correo literario y mercantil, al reseñar su reposición, elogiaba la ejecución del final del cuarto acto, "donde tanto brilla el extraordinario genio de Shakespeare"[35]. Dos meses después, en la crítica que este mismo diario dedicó a la ópera

Julieta y Romeo, de Nicola Vaccai, también se decía erróneamente que era “la imitación de la tragedia de Shakespeare que tiene el mismo título”, cuando el libreto, de Felice Romani, derivaba de una tragedia italiana basada directamente en al menos una de las “novelle” italianas del siglo XVI[36]. Seis años después, en su reseña de una representación de I Capuleti ed i Montecchi, Mariano José de Larra cometía el mismo tipo de error al afirmar que el drama en que se basaba esta ópera de Bellini era “una de las obras maestras del colosal ingenio de Shakespeare”[37]. Sin embargo, el libreto era el mismo que Romani había escrito para la ópera de Vaccai, con algunas revisiones. Como ocurriría con Otelo, al final Romeo y Julieta acabaría siendo “de Shakespeare” cualquiera que fuese la versión de que se hablase.

Notas al pie

[1] En cuanto al Romeo y Julieta de Shakespeare, no se vertería al castellano desde el original inglés hasta la traducción en prosa de Matías de Velasco y Rojas, publicada en 1872.

[2] Las tres versiones están recogidas en nuestra edición ‘ Romeo y Julieta ’ en España. Las versiones neoclásicas, eds. Ángel-Luis Pujante y Keith Gregor (Murcia y Madrid: Universidad de Murcia y Universidad Complutense, 2017). El presente capítulo está basado en parte en el trabajo desarrollado para esta edición, especialmente en datos de su introducción, pp. 13-45.

[3] Véase Diario de Madrid (9, 10, 11, 12 y 13 de diciembre 1803), pp. 1380, 1384, 1388, 1392 y 1396, respectivamente. La referencia a las representaciones barcelonesas es indirecta y figura en el Diario de Barcelona de 29 septiembre 1817, p. 1476.

[4] Los manuscritos son el “MSS 16236” de la Biblioteca Nacional y el “Tea-1-121-4” de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

[5] La atribución de la autoría de Julia y Romeo a Dionisio Solís está vinculada a la de la siguiente adaptación – Romeo y Julieta (1817)–. Véase a este respecto el capítulo pertinente en ‘ Romeo y Julieta ’ en España, pp. 47-51.

[6] La primera de estas conclusiones es de Eduardo Juliá, p. 57; la segunda, de Alfonso Par, Representaciones, I, p. 41.

[7] René Andioc y Mireille Coulon, Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII: 1708-1808 (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail), p. 750.

[8] [Louis-Sébastien] Mercier, Les Tombeaux de Vérone (Neuchatel: Societé Typographique, 1782).

[9] En el final feliz de Julia y Romeo del manuscrito de la Biblioteca

Histórica Municipal, Romeo ya se ha bebido un veneno que resulta ser inocuo, mientras que en Mercier va a matarse con su espada y Benvoglio llega a tiempo de impedirlo.

[10] Mercier, "Avertissement", s.p.

[11] [d'Ozicourt], Roméo et Juliette, drame en cinq actes & en vers libres (Paris: Le Jay, 1771). De hecho, esta otra versión francesa también podría ser una fuente de la española. Julia y Romeo coincide con ella en su comienzo y en parte de su acción, en la ausencia de Montesco/Montaigue –presente en Mercier– y en el añadido del criado de Romeo. Pese al "Juliette" de su título, el nombre que se da a la heroína en todo el texto es "Julie". En la versión española, Julia bebe el narcótico y cae dormida estando sola, como la Julie de d'Ozicourt, mientras que la Juliette de Mercier lo toma delante de Benvoglio y continúa despierta en las dos escenas siguientes hasta que el efecto le hace caer dormida delante de su madre.

[12] [d'Ozicourt], pp. v-vi.

[13] Mercier no menciona a Weisse en su "Avertissement", y la "visibilidad" de la obra alemana en Mercier la han demostrado al menos dos críticos, para quienes la adaptación de Mercier es claramente un plagio. Véanse Oscar Zollinger, "Ein französischer Shakespeare- Bearbeitung des 18. Jahrhunderts", Shakespeare Jahrbuch, 38 (1902), pp. 98-117, y Reinhard Bösser, Shakespeare's 'Romeo and Juliet' in französischer Bearbeitung (Frankfurt: Voigt & Gleiber, 1907).

[14] Christian Felix Weiße, "Vorbericht", Romeo und Julie, ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. In Beytrag zum deutschen Theater (Leipzig: Dyk, 1769), pp. 2-5.

[15] [Christian Felix] Weiss[e], Roméo et Julie. En Théatre Allemand, ou Recueil des Meilleurs Pieces Dramatiques, par Mm. Junker et Liébaut, tome quatrième (Paris: Junker et Coutourier, 1785). Por falta de traductores que conocieran el alemán, todas o casi todas las obras alemanas que se llevaron a la escena española en las dos primeras décadas del XIX eran traducciones o adaptaciones de sus traducciones francesas. Véase Irene Vallejo González, "El teatro

alemán en los escenarios españoles (1800-1818)", en Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González, II (Oviedo: Instituto Feijóo de Estudios del Siglo XVIII, 1995), pp. 407-416.

[16] En el título español, la inversión de los nombres de los protagonistas se puede explicar tanto por la existencia de otras obras, entre ellas algunas óperas en las que estos aparecen así, como por la posible intención del adaptador español de dar la prioridad a quien juzga ser la verdadera protagonista. En cuanto al empleo de "tragedia urbana" para traducir "tragédie bourgeoise", se trata de un concepto ya establecido y definido en el teatro español de la época: véase José Checa Beltrán, "Las ideas poéticas de Santos Díez González. La tragedia urbana", Revista de Literatura, 51, 102 (1989), pp. 411-432.

[17] Coincidencias que, por otro lado, no pueden ser exactas, ya que en Julia y Romeo la adopción del verso rimado en vez de la prosa del texto francés obliga al traductor-adaptador a una libertad aún mayor. Pueden verse estas coincidencias en ' Romeo y Julieta ' en España, pp. 19-25.

[18] Véase al respecto ' Romeo y Julieta ' en España, pp. 41-45.

[19] Diario de Barcelona (29 septiembre 1817), p. 1476.

[20] Par, Representaciones, I, pp. 43, 49 y 125, en respuesta a Federico Carlos Sainz de Robles, "Los manuscritos de versiones de Shakespeare en la Biblioteca Municipal de Madrid", Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid, 8 (1931), pp. 420-432.

[21] Véase Diario de Madrid (27 agosto 1797), p. 1024.

[22] Diario de Barcelona (29 septiembre 1817), p. 1476.

[23] En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea-1-63-6, A, B, C y D.

[24] Divina Comedia. Infierno, canto XXXIII, 1-78, narradas por el conde Ugolino.

[25] "… un homme dont l'ame, autrefois vertueuse & tendre, se trouve dénaturée, pour ainsi dire, par la barbare persécution de des ennemis & par l'amour les plus violent pour ses enfants. Le desir qu'il a de se venger, a moins frappé que la grandeur de ses malheurs, & les pleurs qu'il donne encore à ses fils ont peur-être attendri sur le sort de ce pere infortuné." Jean-François Ducis, Roméo et Juliette (Paris: Gueffier, 1772), s.p.

[26] En España –coord. Manuel Chust (Madrid: Fundación Mapfre-Taurus, 2010), p. 29– se habla de Manuel García Suelto como poeta y helenista, uno de los intelectuales "josefinos" colaboradores de José Bonaparte. Años después, el nombre de García Suelto aparece vinculado con otros nada sospechosos de liberalismo, como Agustín Durán, especialmente en la colección de Comedias promovida por este.

[27] Véase Golder, pp. 94-100.

[28] Extremo confirmado en la crítica de la reposición de 23 de julio de 1828 en el Correo literario y mercantil, p. 3. Véase también Par, Representaciones, I, p. 131.

[29] En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 196-32 (libreto) y Mus 332-1-Mus 333 (partitura vocal).

[30] Sainz de Robles, pp. 430-431, y Par, Representaciones, I, pp. 46-50.

[31] Véase ' Romeo y Julieta ' en España, pp. 33-37.

[32] El registro bibliográfico de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid atribuye esta ópera a Dionisio Solís, quien tenía formación musical y adaptó otros libretos de óperas. En el caso de Julieta y Romeo, la diferencia entre la competencia de los recitados y la imperfección de los cantables permite confirmar la atribución de los recitados a Solís, pero no los cantables. Estos los traducían o adaptaban a veces los propios cantantes, para los que la prioridad no era la calidad literaria, sino la necesidad de que el texto castellano encajara en los compases musicales de la partitura.

[33] Véase Diario de Madrid (7 abril 1805), p. 392. Los actores de la

“Compañía de ópera” son María López, Joaquina Briones, María Morales, Manuel García, Juan Pau, Eusebio Fernández, Eugenio Christiani y Justo Mas, que, a excepción de María Morales, figuran en la lista de “Personajes” del libreto de Julieta y Romeo.

[34] Véanse al respecto Diario de Madrid (15 de mayo 1805), p. 578, y Emilio Cotarelo, Isidoro Máiquez, pp. 258-272.

[35] Diario de Avisos de Madrid (20, 21 y 22 julio 1828), pp. 808, 812 y 816, respectivamente; Correo literario y mercantil (23 julio 1828), p. 3.

[36] Correo literario y mercantil (5 septiembre 1828), p. 3. El libreto, de Felice Romani, estaba basado en la tragedia Giulietta e Romeo (1818), de Luigi Scevola.

[37] “Teatros”, La Revista Española, 205 (3 mayo 1834), p. 433.

13

Macbeth, Macbet, Macbé

[1]

Macbeth, una de las cumbres de Shakespeare, es también su obra siniestra. Lo es como historia tenebrosa de crimen y castigo entreverada de brujería y elementos sobrenaturales. Además, en el mundo del teatro su solo título es tabú. No escasean los incidentes y accidentes que supuestamente ha causado o con los que se la asocia, y muchos creen que ha arruinado o entorpecido bastantes representaciones. Lo curioso es que este carácter aciago parece haberse extendido de diversas formas a algunas de sus versiones neoclásicas. Empecemos por el Macbeth de Jean-François Ducis, sobre el cual se realizaron las tres adaptaciones españolas.

En 1772, y tras el éxito de su Hamlet, Ducis trabajó en su versión de Romeo y Julieta, pero la interrumpió temporalmente para iniciar la de Macbeth. Sin embargo, esta apenas avanzó, y Ducis pudo concluir y estrenar su Romeo ese mismo año. Dos años después, sus dudas sobre cómo reescribir a la francesa una obra tan pavorosa como Macbeth con sus brujas y espíritus le llevaron a pedirle consejo al famoso actor inglés David Garrick, a quien quería ver actuar en uno de esos "cuadros terribles de esta admirable tragedia". No sabemos qué respuesta recibió Ducis, pero parece que, lejos de disiparse, sus dudas retrasaron su Macbeth en favor de otras obras suyas más acordes con la refinada sensibilidad de su público. Desde luego, quienes conocían su proyecto no le ocultaron su rechazo, según contaba él mismo:

Todo el mundo me riñe aquí… por el género terrible que he adoptado. Me reprochan ya mi elección del tema de Macbeth como una cosa atroz. Señor Ducis, me dicen, abandone por un tiempo

esos cuadros espantosos; volverá con ellos cuando quiera, pero denos una obra tierna… que haga brotar suavemente nuestras lágrimas, que le concilien a usted por fin con las damas, esa bella mitad de su auditorio que siempre arrastra a la otra[2].

Así, pues, Ducis dejó en suspenso su Macbeth para dedicarse a esas obras nada atroces y también para entregarse a una nueva reescritura de Shakespeare, la de El rey Lear. Sin embargo, en 1782 logró sobreponerse a sus temores y pudo concluir la tragedia aplazada. Recibida con entusiasmo por los actores, las expectativas de Ducis ante su próximo estreno se vieron amargadas por pérdidas familiares, por nuevos aplazamientos y quizá también por la aparición de otro Macbeth[3]. Entre tanto, algunos no veían clara la suerte de la obra o temían el efecto moral que podría tener sobre los espíritus más jóvenes e impresionables. Además, los tropiezos que fueron demorando el estreno alteraron los nervios del autor: según parece, Ducis "se había vuelto loco con su héroe por los remordimientos de haber ultrajado tan cruelmente el gusto, la razón y el buen sentido"[4]. Por fin, su Macbeth se estrenó el 12 de enero de 1784 con muy buena entrada y mejores beneficios, pero el público no quedó satisfecho. El mismo Ducis reconocía fallos en algunas escenas y exclamaba: "Pero, ¡cuántos recortes hay que hacer para darle movimiento a la obra!… ¡Qué cansado estaba yo de este Macbeth que no tiene la fuerza del crimen ni el valor del arrepentimiento!"[5].

Ducis continuó haciendo revisiones para ajustar aún más su Macbeth a los cánones neoclásicos, especialmente con vistas a su reposición en 1790. Publicado ese mismo año, Ducis reveló en el "Avertissement" sus afanes por hacerlo menos shakespeariano y más aceptable para su público.

Me apliqué en primer lugar a hacer desaparecer la impresión siempre repugnante del horror, que sin duda habría arruinado mi obra, y después intenté llevar el alma de mi espectador hasta los últimos extremos del terror trágico, mezclando con arte lo que podía hacerla soportable[6].

Como antes con Hamlet y Romeo y Julieta, Ducis se había basado en la traducción selectiva de Pierre-Antoine de La Place, cuyo Macbeth le ofrecía "toda la sustancia de las cosas y la finura de todos los gustos"[7]. De esta "sustancia" quedaban excluidos los pasajes que no respondían a la deseable dignidad y elevación de la poesía dramática, los cuales, en lugar de traducirse, se intercalaban como fragmentos narrativos. La Place no se oponía a los elementos sobrenaturales ni a las escenas violentas que pudieran aparecer en una obra como Macbeth, siempre que estas se mantuvieran dentro de la "verité de sentiment". Por lo mismo, al traducir los pasajes seleccionados, La Place tendía a diluir la "verité" del original inglés y, por tanto, la maldad de Macbeth, haciendo de este más bien un criminal remiso que un tirano degenerado[8]. Cuando en 1778 apareció la traducción completa del Macbeth de Shakespeare realizada por Pierre Le Tourneur, Ducis ya había elaborado su versión neoclásica sobre la traducción "esencial" anterior, por lo que, como veremos, solo añadió algún eco verbal o algún pasaje de Shakespeare. Por eso, en su edición de 1790, Ducis decía estar seguro de que el lector distinguiría lo que había de original en su obra y lo que él debía a Shakespeare según la muy difundida traducción de Le Tourneur.

El Macbeth de Ducis consiste en una serie de diálogos ajustados a escenas convencionales, principalmente entre dos personajes, con monólogos entremezclados. La acción se desarrolla en partes de dos días consecutivos que entonces se entendían como las veinticuatro horas máximas prescritas. Los más de treinta personajes de Shakespeare se reducen aquí a nueve, más el acompañamiento de nobles y plebeyos. Lady Macbeth aparece como "Frédégonde". Queda excluido Banquo, así como Donalbain, segundo hijo de Duncan, probablemente porque su presencia complicaría el problema de la sucesión. Desaparece el Portero, cuyas bromas serían impropias del género trágico. También Macduff y su familia, sin duda porque la matanza de esta por los sicarios de Macbeth sería demasiado para el público de Ducis. Las brujas o "Hermanas fatídicas" de Shakespeare no tienen aquí presencia escénica: son invocadas como "furies" o "magiciennes" y solo figuran en una nota que se ofrece en las ediciones de su Macbeth como final alternativo

al acto primero – es decir, por si decidieran llevarlas a escena para, en palabras del refundidor, "aumentar el terror del tema"–. Por otra parte, Ducis inventa dos personajes, Glamis y Sévar. El primero, aunque tiene un antecedente nominal en Shakespeare, es aquí otro personaje: como "primer príncipe de la sangre", se presenta como obstáculo a la coronación de Macbeth. Sévar, en tanto que "montañero escocés" no corrompido por el mundo de la corte, es la persona a quien el rey Duncan ha confiado la crianza de su hijo Malcôme, cuya verdadera identidad deberá quedar oculta mientras sea necesario, tras haber hecho correr el rumor de que lo mataron en la infancia: huelga decir que Ducis era un gran admirador de Rousseau y sus ideas sobre la bondad natural del hombre y los efectos dañinos de la civilización.

Por lo demás, la mayor parte de los hechos ya han sucedido antes de levantarse el telón. Escocia se ha visto asolada por diez años de guerra civil y, ya en el presente, Macbeth ha sofocado la última de las sublevaciones. Glamis, celoso de Macbeth, está intentando congraciarse con Duncan. Entre tanto, Macbeth se ve atormentado por sueños de brujas. Estos y otros hechos son narrados o recordados, y los que pertenecen a la acción suceden entre bastidores. En general, Ducis rebaja la violencia del Macbeth de Shakespeare y reduce la complejidad moral y psicológica del Macbeth original al problema de sus remordimientos. En su versión los elementos sobrenaturales no se muestran, sino que aparecen narrados: Macbeth dice haber visto el espectro de Duncan, la daga ensangrentada y, en sueños, a las brujas. Por lo demás, en Ducis no hay profecías enigmáticas de vengadores "no nacidos de mujer" ni de bosques que vayan a acercarse al castillo de Macbeth.

Los escrúpulos de Ducis sobre las posibilidades dramáticas y escénicas de su Macbeth lo llevaron a operar una serie de cambios textuales, tanto antes de su estreno en 1784 como tras su primera reposición y publicación en 1790, y especialmente tras su asociación con el famoso actor François-Joseph Talma[9]. De entre los diversos cambios con respecto a la primera edición, dos merecen comentario aparte. El primero se debería a razones políticas y, más exactamente, a la presencia de Napoleón en una representación de este Macbeth en 1798. Así, Ducis eliminó expresiones que podían sonar demasiado al Antiguo Régimen y las sustituyó por otras más

apropiadas a los nuevos tiempos. Pero donde operó el mayor cambio de contenido político fue en la escena de la coronación (cuarta escena del acto cuarto). Loclin ofrece a Macbeth el poder supremo, pero no le presenta una corona como en la edición de 1790, sino que pone ante él "le livre de la loi", lo que refuerza el sentido de su absoluta sumisión a las leyes del Estado. Por eso, en la edición revisada de 1813, Loclin puede ordenarle: "Jura, pues, ante nosotros sobre este libro terrible / que solo al bien del Estado será sensible tu corazón; / que no eres nada aquí sino un primer ciudadano / que todo puede por la ley, que sin la ley no es nada"[10]. Se supone que esta exigencia le recordaría al Napoleón espectador la primacía del pueblo, del que Napoleón/Macbeth no sería más que un "primer ciudadano". Otra cosa es que esas palabras le resbalasen a un Napoleón que se proclamaría emperador seis años más tarde.

Aun así, el cambio más drástico concierne al final de la obra –Ducis decía de él que por fin había escrito el "verdadero desenlace" ("véritable dénouement")–. En la edición de 1790, unos sicarios, pagados por Frédégonde para matar a Malcôlme, se equivocan de víctima y acuchillan al propio Macbeth. Tres escenas más adelante, entra Frédegonde tras despertar desconcertada ("eveillée et interdite") y, al darse cuenta de que ha matado a su hijo en su sonambulismo, se apuñala. En la edición de 1813, la escena del sonambulismo se amplía. Tras ella, Macbeth revela públicamente el secreto del nacimiento de Malcôlme, le transfiere el poder y confiesa ser el asesino de Duncan. Es interrumpido por la entrada de Frédégonde, quien, tras reconocer que ha matado a su hijo por error, es detenida para ser debidamente castigada. Ya en el parlamento final de la obra, Macbeth expresa sus remordimientos y, sintiéndose perdonado por el cielo tras su confesión, le ofrece su sangre y se suicida ante todos.

Aunque menos tiempo en cartel que su Hamlet y sin tanto éxito de público, el Macbeth de Ducis continuó representándose al menos hasta 1827.

* * *

La primera de las adaptaciones españolas basadas en Ducis se estrenó el 25 de noviembre de 1803 en el teatro de los Caños de Peral de Madrid, traducida por Teodoro de La Calle y con Isidoro Máiquez en el papel titular. Anunciada como “ el Macbet ”, siguió en cartel hasta el 27 de ese mes y tuvo dos funciones más el 8 diciembre de ese año y el 25 de enero del siguiente[11]. El texto no se editó y de él tampoco se conserva el apunte de teatro[12]. Por otra parte, el martes 13 de diciembre de 1803 apareció en el Diario de Madrid un pintoresco comentario sobre aspectos de las representaciones titulado “Aviso al público”. Su anónimo autor se refería a la obra como un “específico”, administrado y admirado previamente en Londres y París, y capaz de conseguir que

todo viviente, cuando duerma o descanse, sueñe de necesidad sobre cuantos sucesos le han de ocurrir durante su vida, representándosele estos por conversaciones con muertos, con calaveras, con visiones y espectros horrorosos, y aun algunas veces con las mismas Furias acompañadas de cuantos insectos y sabandijas hay sobre la tierra[13].

En Ducis se habla al principio de las furias y de las atrocidades de que son capaces, pero recordemos que al final del primer acto hay una escena optativa que da acción y diálogo a estas “magiciennes” por si la compañía quisiera además “augmenter la terreur”. Parece, por tanto, que en este Macbet español se optó por representar esta escena “con las mismas Furias”, lo que, como veremos, no ocurrió en una de las otras dos adaptaciones españolas.

A partir de ahí, el “aviso” del Diario de Madrid pasaba a enumerar las “ventajas” que deparaba este medicamento: infundir terror en los vivientes, hacer pusilánimes a las almas y asustadizos a los niños, hacer abortar a las mujeres que formasen “ilusión de las sierpes y furias que allí se invocan” y hacer bostezar y dar náuseas a quienes no creyeran en semejantes sueños. El autor concluía su enumeración animando a ver representar “ el Macbet ”, al que llamaba “tragedia de magia”, asociándola así con las comedias de magia del teatro español de la época. Por otro lado, avisaba de que

el “específico” operaba con más eficacia sobre las mujeres si tomaban mucha dosis de él, pues

se ha visto alguna vez levantarse de noche una señora en paños menores, ir a la cocina, encender el candil (se duda si con pajuela o soplando el ascua) y tomándole en la mano izquierda y la cuchilla del tajo en la derecha, marchar a otra estancia con la severidad de un convidado de piedra… y tomando después el candil, ir en la misma disposición a la cama de su hijo y segarle de un tajo la cabeza.

Se alude aquí a otro episodio de la obra mostrado en escena: el sonambulismo de Frédégonde (la Lady Macbeth de Ducis), cuyo estado la lleva a acuchillar a su propio hijo durmiente –episodio que, una vez más, es omitido en una de las otras dos adaptaciones españolas–. Así, pues, comentado “el Macbet ” chuscamente como un fármaco capaz de efectos secundarios funestos o indeseables, parece como si la tragedia de Shakespeare encerrara un maleficio original que no lograron deshacer del todo ni su versión neoclásica francesa ni su primera adaptación española.

* * *

En cuanto a las otras dos adaptaciones españolas del Macbeth de Ducis, la única que se imprimió en su día se titula Macbé, o los remordimientos (1818). Bajo el título se lee “Tragedia en cinco actos” y, a continuación: “Escrita en inglés por Shakespeare, refundida en francés por Mr. Ducis y acomodada al teatro español por D. Manuel García”. Se viene dando por supuesto que “Manuel García” corresponde al traductor, poeta y helenista Manuel García Suelto, refundidor de otras obras teatrales, entre ellas, como vimos, del Romeo y Julieta de Ducis[14].

En la “Advertencia” de la edición, escribe García Suelto que esta “tragedia inglesa, refundida por Mr. Ducis y traducida en castellano, se representó hace ya algunos años en el teatro de los Caños de Peral y no tuvo el éxito que se esperaba, tal vez por los defectos del original francés” –evidentemente, la “tragedia inglesa” era “El Macbet ” de 1803–. Dice el traductor-adaptador que la idea de “reformar” esta obra se la “excitó” la representación de Óscar, ejecutada por el actor Isidoro Máiquez[15]. Explica que se tomó la libertad de “trastornar el plan de algunos actos, invirtiendo el orden de las escenas”, suprimiendo, alterando y añadiendo lo que creyó conveniente para dar más interés y regularidad a la obra. Entiende que de esta manera ha mejorado la versión de Ducis, aunque confiesa que no ha podido corregir algunos de sus “defectos notables”. Añade que su meta era ofrecer a Máiquez “un medio de ejercer su talento” y al público “el espectáculo de ver expresados los remordimientos de un regicida” por quien ha representado con “tanta verdad y maestría el frenesí de Óscar, las furias de Orestes y los celos del moro de Venecia”. Parece como si, por iniciativa propia o a petición de Máiquez, García Suelto hubiera elaborado una versión propia del Macbeth de Ducis para proporcionarle al actor un texto digno de él –es decir, superior al de La Calle, que fue el que se empleó en 1803, con Máiquez en el papel titular–. Quizá por eso concluye diciendo que ha procurado emplear “un lenguaje claro y enérgico sin bajeza ni afectación, y una versificación fácil y armoniosa. No sé si lo he conseguido”. Según Par, sus versos son “agradables y sin ripios; su característica, la corrección, no el entusiasmo”[16]. Como los demás traductores de Ducis y de otros dramaturgos neoclásicos, García Suelto vertió diestramente los alejandrinos pareados del texto francés en romance heroico, aunque a veces simplificando bastante el contenido del original, bien fuese por razones estéticas, morales o ideológicas.

A modo de colofón, en esta edición de 1818 se informa de que la obra fue representada en el coliseo del Príncipe en ese mismo año. En su libro sobre Máiquez, Cotarelo no registra ninguna representación en 1818 y, en cambio, recoge dos funciones de ella en 1812, con Máiquez en el papel titular[17]. Ahora bien, ¿era este “Macbet” representado por Máiquez en 1812 el “Macbé” que García Suelto publicó en 1818? ¿No se trataría más bien de una reposición del de La Calle de 1803 que estrenó el propio Máiquez?[18]. En

cuanto a los cambios de García Suelto con respecto al original de Ducis, estos son de diverso tipo, empezando por los nombres de los personajes. Excepto el de Duncan y "Macbé", García Suelto los hispaniza todos: Malcôlme se convierte en Ricardo, Glamis en Adolfo, Frédégonde en Demetria, Loclin en Dolván, Seton en Guillermo y Sévar en Sabino. En lo que hace a las escenas, García Suelto omite la que, como hemos visto, Ducis añadió como opción al final del primer acto para "aumentar el terror del tema", en la cual aparecen tres furias o magas. El adaptador efectúa igualmente algunas inversiones escénicas, entre las que cabe destacar cómo la primera escena del acto cuarto pasa a ser la tercera, quedando esta precedida por dos inventadas por el adaptador[19].

Como quedó apuntado en el capítulo anterior, lo poco que sabemos de este adaptador nos lo muestra como un clasicista en lo estético y un partidario del Antiguo Régimen en lo ideológico, a lo que habría que añadir su faceta de adulador o panegirista de la aristocracia[20]. En lo que atañe a su Macbé, García Suelto revela sin duda actitudes conservadoras cuando añade ciertos detalles o pasajes que no tienen antecedente en Ducis o cuando altera otros presentes en su texto. Al examinar los Hamlets neoclásicos españoles ya observamos en los adaptadores una fuerte inclinación a manipular conceptos como rebeldía, lealtad, vasallaje y regicidio en situaciones dramáticas comparables. En este Macbé puede haber una diferencia de grado, pero no de naturaleza. Recordemos que García Suelto publicó su adaptación durante el sexenio absolutista de Fernando VII. Por tanto, no solo debía evitar todo indicio de simpatías liberales o revolucionarias, sino que le convenía cargar las tintas conservadoras y dejarle clara su posición a la censura.

En efecto, "régicide" se aplicó en Francia a los miembros del Directorio que votaron la ejecución de Luis XVI en 1793, lo que puso en circulación un término poco frecuente. Todavía en nuestro tiempo, "régicide" evoca de inmediato en los franceses el ajusticiamiento de ese rey. Su muerte quiso significar el fin de la monarquía absoluta y fue saludada por muchos en toda Europa, pero también reprobada por los tradicionalistas y los antiguos monárquicos. Entre estos, García Suelto condenó el regicidio en su propia adaptación, yendo más allá de la letra original. En efecto, Ducis no utiliza el término "régicide" en ninguna de las versiones de

su Macbeth, ni tampoco en el “Avertissement” de su edición, pero García Suelto sí lo emplea. Hemos visto que lo hace explícito en su “Advertencia” al hablar de “los remordimientos de un regicida”, y al final su protagonista se acusa de serlo. En el diálogo, el adaptador tiende a aumentar la culpa de este, bien directamente o bien suprimiendo las referencias a la excelencia del personaje[21]. Otra omisión significativa ocurre en la escena cuarta del cuarto acto, en la que Loclin, al investir a Macbeth con el poder supremo, le hace jurar ante el libro sagrado de la ley que velará por el bien del Estado y que vengará el asesinato de Duncan. García Suelto mantiene este juramento, pero omite la advertencia de que, aunque rey, Macbeth no es más que un “primer ciudadano” que se debe a la ley, sin la cual no es nada –una advertencia que debió de sonarle demasiado a la Revolución francesa.

Además, García Suelto se aparta del original francés en el desenlace para acentuar todo lo posible el crimen del protagonista. En Ducis, el personaje más execrable resulta ser la esposa, que, como hemos visto, confiesa haber matado a su propio hijo. En cambio, Macbeth cede el trono al legítimo heredero, hace confesión pública de su crimen como su última victoria en un tono de verdadero arrepentimiento y, sintiéndose perdonado por el cielo, se da muerte. Los cambios de García Suelto en esta escena final producen un efecto distinto, por no decir contrario. Demetria es acusada y detenida por atentar contra el heredero de la corona, pero no se explicita que haya llegado a matar a su propio hijo. Si en Ducis la más fuerte censura de Macbeth contra sí mismo se centra en su “crime” sin añadir ningún insulto, el Macbé de García Suelto, en un parlamento final mucho más esquemático que el de Ducis, habla de su “aliento / emponzañado y vil”, se llama “regicida bárbaro”, y ofrece por su mano “pérfida” a los dioses –no al cielo– su sangre “abominada”. Y, por si no ha arremetido lo bastante contra su protagonista, García Suelto concluye su adaptación poniendo en boca del anciano Sabino un comentario sobre Macbé que no suena sino a aviso: “De horrible crimen espantoso ejemplo.”

* * *

La tercera adaptación neoclásica española del Macbeth de Ducis no llegó a representarse y no se ha publicado hasta 2011[22]. Fue obra del liberal Antonio de Saviñón, adaptador, como vimos, del Hamlet de Ducis y de obras de Corneille, Racine y Voltaire. Recordemos que su "revolucionaria" Roma libre, refundición del Bruto primo de Vittorio Alfieri, que se representó en Cádiz al proclamarse la Constitución de 1812 y después en Madrid y otras ciudades, le costó ser denunciado y encarcelado en 1814, primer año del sexenio absolutista, para morir en prisión a los pocos meses.

Saviñón debió de elaborar su Macbeth entre 1813 –traduce de la edición de Ducis de ese año– y 1814, fecha de su muerte. Como en otros liberales cuyos casos veremos más adelante, Saviñón no se dejó arrastrar por el Romanticismo en esta ni otras de sus adaptaciones, sino que operó dentro de los cánones neoclásicos convencionales. A diferencia de García Suelto, no hispanizó los nombres afrancesados de los personajes, a excepción de la extraña hispanización de "Walcomo", que corresponde al "Malcôme" de Ducis (Malcolm en Shakespeare). Vertió los alejandrinos de Ducis en romance heroico y realizó un trabajo más completo que el de García Suelto, quien traslada el original de Ducis esquemáticamente y con omisiones verbales. Además, Saviñón traduce todas las escenas de la edición francesa de 1813, incluida la optativa de las furias al final del primer acto y también las "Variantes del autor" que figuran al final de esta edición, entre ellas el desenlace de la edición de 1790, en el que Macbeth muere por error acuchillado por sicarios. A diferencia de García Suelto, Saviñón no altera el orden de ninguna escena y es más fiel a Ducis que este al trasladar sin omisiones la escena de la coronación, en la que Loclin, al hacerle jurar la corona a Macbeth, le recuerda que, aunque rey, es solo "el primer ciudadano". A este respecto, Saviñón no modifica la presentación de Macbeth que ofrece el original, ni elimina el elogio de sus méritos que hace de él Loclin en la segunda escena del acto segundo. De este modo, puede llegar al final reproduciendo fielmente la atribución de las culpas a la pareja protagonista como figura en Ducis: Saviñón traduce la escena del sonambulismo y hace explícito que Fredegonda ha matado a su hijo y es detenida para ser castigada. Como en Ducis, su Macbeth se cree perdonado por el "benigno cielo", y se dispone a suicidarse sin insultarse ni recriminarse.

Con todo, lo que no se entiende bien es su traducción de las últimas palabras de la obra, que son las del protagonista dirigiéndose al cielo. Ducis escribe: “Daigne accepter mon sang qui demande à couler, / Et permets que mon bras te la puisse immoler” – literalmente: “Dígnate aceptar mi sangre, que desea derramarse, / Y permite que mi brazo te la pueda inmolar”–. Y, aunque no haya acotación explícita que lo confirme, implícitamente queda claro que Macbeth se suicida al final de su parlamento. García Suelto, aun agregando las recriminaciones de su Macbé contra sí mismo, traduce “Recibid esta sangre abominada / que por mi mano pérfida os ofrezco” y añade la acotación “ Se hiere y cae.” Saviñón, sorprendentemente, traslada así esos dos versos: “Te doy mi sangre, acéptala y permite / que sea yo quien te la ofrezca un día.” Es decir, su Macbé no se suicida en el acto, como en Ducis, sino que aplaza su suicidio si el cielo se lo permite. ¿Se sobreentiende que se suicidará antes de que lo ejecuten por su crimen y lo manifiesta públicamente? ¿O terminar el verso final con “un día” es solo una torpe solución para rimar con “digna” de dos versos antes?

Tras estas versiones neoclásicas más o menos accidentadas, el Macbeth de Shakespeare fue traducido directamente del original inglés y representado en España en 1838. De él se hablará más adelante.

Notas al pie

[1] El presente capítulo está basado en parte en el trabajo desarrollado para nuestra edición de 'Macbeth' en España. Las versiones neoclásicas, eds. Keith Gregor y Ángel-Luis Pujante (Murcia: Universidad de Murcia, 2011), y especialmente en su introducción, pp. 11-35.

[2] "Tout le monde me gronde ici… du genre terrible que j'ai adopté. On me reproche déjà le choix du sujet de Macbeth como une chose atroce. Monsieur Ducis, me dit-on, suspendez quelque temps ces tableaux épouvantables; vous les reprendrez quand vous voudrez: mais donnez- nous une pièce tendre, dans le goût d'Inès, de Zaïre, une piéce qui fasse couler doucement nos larmes, qui vous concilie en fin les femmes, cette belle moitié de votre auditoire qui entraîne toujours l'autre." Lettres de Jean-François Ducis, ed. Paul Albert (Paris: Jousset, 1879), pp. 22-23. Sobre los problemas que acosaron a Ducis hasta el estreno de su Macbeth, véase Golder, pp. 163-166.

[3] Aunque publicada, esta otra versión fue rechazada por los actores. Véase al respecto Golder, p. 165, cuya sección sobre el Macbeth de Ducis he seguido en parte al preparar este capítulo.

[4] "… [M. Ducis] était devenu fou, avec son héros, de remords d'avoir si cruellement outragé le goût, la raison et le bon sens". Bachaumont, Mémoires secrets, 13 enero 1784, p. 32. Cit. Golder, p. 166.

[5] "Mais que de retranchements à faire à la pièce pour lui donner tout son mouvement!… Que j'étais fatigué de ce Macbeth qui n'a ni la force du crime ni le courage du repentir!". Albert, pp. 71-72.

[6] "Je me suis appliqué d'abord à faire disparoître l'impression toujours révoltante de l'horreur, qui certainement eût fait tomber mon ouvrage; et j'ai tâché ensuite d'amener l'ame de mon spectateur jusqu'aux derniers degrés de la terreur tragique, en y mêlant avec art ce qui pouvoit la faire supporter". Jean François

Ducis, Macbeth. Tragédie (Paris: Gueffier, 1790), s.p.

[7] "… toute la substance des choses, & la finesse de tous les goûts". Pierre-Antoine de La Place, "Discours sur le Théâtre Anglois", en Le Théâtre Anglois, tome premier (Paris (Londres): 1745), p. viii.

[8] Véase al respecto Golder, p. 169.

[9] Golder, pp. 218-219. En su edición definitiva de 1813 aparece una nueva escena (la novena del segundo acto), en la que Duncan y Glamis llegan al castillo de Macbeth. Inspirada por la sexta del primer acto en Shakespeare –y menos sugestiva que en este–, la escena intenta destacar el contraste entre el aire sereno del castillo y los crímenes que aguardan a los invitados. Por otra parte, Ducis elimina algún pasaje de la edición de 1790 como el que afecta a la intriga de Frédégonde para acabar ella sola con Duncan o el que concierne al odio que ella despierta en su marido, que en la edición revisada de 1813 está más mitigado, y por tanto Macbeth aparece más dubitativo y más capaz de remordimiento. También en la edición revisada se ha añadido una nueva escena (tercera del cuarto acto), en la que Séton monologa sobre el sobresalto, el dolor y la alarma que ha causado el asesinato de Duncan y Glamis.

[10] "Jure donc devant nous, sur ce livre terrible, / Qu'au seul bien de l'État ton coeur sera sensible; / Que tu n'est rien ici qu'un premier citoyen / Qui puet tout pour la loi, qui sans la loi n'est rien". Ducis, Macbeth, IV.iv (Paris: Nepveu, 1813), pp. 61-62.

[11] Diario de Madrid (25, 26 y 27 noviembre, 8 diciembre de 1803 y 25 enero 1804), pp. 1320, 1326 [1324], 1326, 1376 y 100, respectivamente; Emilio Cotarelo, Isidoro Máiquez, p. 235.

[12] Solo se ha conservado la "Sinfonía del Macbet" (manuscrito número MUS 637-13, de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid); es decir, la partitura de la música escénica de la representación, en la que no hay diálogo ni información alguna sobre las funciones. De esta "sinfonía" daba cuenta el Diario de Madrid del 25 de noviembre de 1803 en su anuncio del estreno de "El Macbet " como tragedia nueva, al añadir: "con intermedios de música también nuevos y análogos a la situación".

[13] Diario de Madrid (13 diciembre de 1803), p. 1394.

[14] En el Institut del Teatre de Barcelona se conserva una copia manuscrita del Macbé (ms. no. 61.950), hecha a partir de la edición de 1818, en la que figura como adaptador "Manuel García Suelto", y se precisa que la letra es del siglo XIX. Procede del fondo de "Aureliano Fernández-Guerra" (1816-1894), dramaturgo, historiador, etc., quien reunió una extensa colección de obras teatrales manuscritas que, por lo visto, pasó a formar parte de la "Colección teatral Arturo Sedó", que se encuentra hoy en la Biblioteca del Institut. Véase Mª Carmen Simón Palmer, Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona (Cuadernos bibliográficos, 39, CSIC, 1979), p. 9. Alfonso Par – Representaciones, I, pp. 53 y 55– no dudaba en identificar a Manuel García, adaptador de este Macbé, como Manuel García Suelto.

[15] Se refiere a la tragedia francesa de Antoine-Vincent Arnault Óscar, hijo de Osián (1796), traducida por el poeta Juan Nicasio Gallego, y cuyo papel titular representó Máiquez desde su estreno en Madrid en 1811. Véase Cotarelo, Máiquez, p. 335 y nota 42.

[16] Par, Representaciones, I, p. 56.

[17] Cotarelo, Máiquez, pp. 352 y 690, en que informa de representaciones de Macbé los días 31 de mayo y 1 de junio de 1812. Alfonso Par siguió a Cotarelo en esta información (Representaciones, I, pp. 52-53). Se supone que ambos debieron de basarse al menos en los correspondientes anuncios del Diario de Madrid. Según estos, "la tragedia en cinco actos titulada Macbet " se representó en el teatro del Príncipe los días 31 de mayo y 1 de junio de 1812, con Máiquez en el papel titular. Supersticiones aparte, tenía que haberse estrenado el 30 de mayo, pero la función tuvo que cancelarse por "indisposición de uno de los actores de ella" (Diario de Madrid, 30 mayo 1812, p. 608).

Respecto a la referencia de la edición de Macbé a representaciones en 1818, la Crónica Científica y Literaria estuvo anunciando "el Macbet: tragedia traducida por García" e interpretada por Isidoro Máiquez en sus listas mensuales de las "funciones que se han de ejecutar" en el teatro del Príncipe en octubre, noviembre y

diciembre de 1818 –y en la de noviembre presentó la obra como "tragedia nueva"–. Parece, pues, que la compañía pensaba estrenar la obra ese año con el texto de García Suelto y con Máiquez en el papel titular, pero que, por lo que fuese, el estreno previsto no tuvo lugar. No se anunciaron representaciones en el Diario de Madrid, y Cotarelo no registró ninguna.

[18] Lo confirmarían dos datos. Por una parte, en ninguno de los anuncios del Diario de Madrid se dice que este "Macbet" fuese una "tragedia nueva", que es como se anunciaban los estrenos. Por otra, el suicidio del protagonista en la adaptación de García Suelto es la solución que adoptó Ducis en una revisión posterior de su obra, recogida en su segunda edición francesa de 1813, que difiere del modo como muere su Macbeth en la primera de 1790. Por tanto, las representaciones de 1812 tenían que haber empleado una adaptación basada en el único texto francés impreso hasta entonces, el de 1790 –adaptación que solo habría podido ser la de La Calle–. Así pues, se habría tratado más bien de una reposición del Macbet de 1803 y no del estreno del Macbé –salvo, claro está, que García Suelto hubiera sido el adaptador en 1812 con un texto basado en la primera versión de Ducis, y que, al conocer la revisada de 1813, lo hubiera modificado para ajustarse a esta, lo cual, sin embargo, no se puede deducir de su "Advertencia" ni tampoco del texto de su adaptación.

[19] En la primera, Guillermo y Demetria lamentan el dolor y el desorden que reinan en Escocia tras el asesinato de Duncan y Adolfo, el cual, según la versión oficial, Macbé se afanó por evitar. En la segunda, Demetria monologa sobre la situación y celebra su suerte, ya que nadie sospecha que el asesino fue su esposo. Sin embargo, temiendo que el terror y la piedad que embargan a Macbé tras su crimen acaben por descubrirlos, se dispone a calmarlo y "disiparle" el miedo. Por otra parte, García Suelto suprime la escena del sonambulismo, presente en Ducis y representada en la perdida primera adaptación de La Calle.

[20] No ya en su "Cantata. El nacimiento de Venus" (Madrid: Amarita, 1824) –dedicada a la duquesa de Berwick y de Alba, condesa duquesa de Olivares, etc.–, sino antes en su "Oda al nacimiento del Excelentísimo Señor Duque de Huéscar" (Madrid: Ibarra, 1821) y

después en su “Cantata El Iris de paz: Cantata en celebridad del matrimonio de SS.MM. Don Fernando VII, Rey de España, y Doña María Cristina, Princesa de Nápoles (Madrid: Sancha, 1829).

[21] Así, omite la alabanza que de él hace Loclin al final de la segunda escena del acto segundo, dejando de mencionar las virtudes que Ducis atribuye al protagonista.

[22] Publicada en nuestro ‘Macbeth’ en España, de ella se conservan dos manuscritos, ambos en la biblioteca de la Real Academia Española. El primero (Ms. 312) parece un borrador de lo que sería su Macbeth definitivo (manuscrito Ms. 269).

14

Mora, Böhl de Faber, Schlegel

Si Shakespeare entró en la España del siglo XVIII incorporado a la controversia sobre el teatro neoclásico y el del Siglo de Oro, en la segunda y tercera décadas del XIX formó parte de la disputa que enfrentó a los partidarios del Neoclasicismo con los del Romanticismo. Como Shakespeare llegó a ser el ídolo de los románticos, importa examinar el lugar que ocupó en el debate.

En 1814 el Mercurio Gaditano publicó, sin firma, “Reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducidas del alemán”. Tras una explicación introductoria sobre la rigidez de los críticos clasicistas frente a los teatros inglés y español, en la mayor parte del texto se elogiaban los valores tradicionales de la literatura medieval española y del Siglo de Oro, especialmente los de las obras de Calderón[1]. “Schlegel” era el eminente crítico y traductor August Wilhelm Schlegel (1767-1845); el autor/traductor, Johann Nikolaus Böhl von Faber (1770-1836), más conocido en España como Juan Nicolás Böhl de Faber, que fue cónsul en Cádiz del rey de Prusia y el padre de la novelista Fernán Caballero.

A su artículo replicó el crítico y escritor gaditano José Joaquín de Mora (1783-1864), quien, secundado por su amigo Antonio Alcalá Galiano (1789-1865), se opuso airadamente a la reivindicación que en él se hacía del tradicionalismo, de la literatura “romancesca” y de Calderón, cuya obra seguían rechazando los neoclásicos españoles. Escribiendo con el pseudónimo de “Mirtilo Gaditano”, Mora invocó “las eternas reglas del gusto” y criticó la moda de desacreditarlas y de “sacudir el yugo de los preceptos”, lo que, según él, es “un contagio tanto más fácil de comunicarse cuanto más halagos presenta a la mediocridad verse libre de trabas y poder abandonarse a todos los desórdenes de la imaginación”[2]. La disputa, conocida como “querella calderoniana” en la crítica de la literatura

española, continuó en los años siguientes[3]. En 1817 tuvo proyección nacional cuando Mora pasó a dirigir la madrileña Crónica científica y literaria, en la que no perdió ocasión para defender el teatro neoclásico, especialmente el francés, y atacar a Böhl, Schlegel y todo lo relacionado con el Romanticismo[4]. Veamos algunas muestras.

En el número 28 de la Crónica, Mora se quejaba de que la novelista irlandesa Lady Morgan (Sydney Owenson) no viese en las tragedias neoclásicas de Racine ni una imagen poética, ni una observación filosófica, ni invención ni originalidad. Y añadía:

La autora, acostumbrada a manejar toda su vida las tragedias de Shakespeare, no ha podido ver sin fastidio la admirable regularidad, el lenguaje puro y el estilo moderado del primer poeta trágico de Europa. ¿Cuándo se convencerán los ingleses de que para gustar de Shakespeare es preciso ser inglés, como era necesario ser espartano para comer la salsa negra?[5].

Sin embargo, aunque Lady Morgan no encontrara en Racine reflexiones filosóficas como las que, según ella, abundan en las páginas de Shakespeare y reflejan un conocimiento casi intuitivo del carácter humano, sí que vio la regularidad y el lenguaje elegante del dramaturgo francés[6]. Tres meses después, Mora volvió a defender a Racine frente a las observaciones de Lady Morgan, y esta vez atacando a Schlegel:

Lady Morgan, en su obra reciente intitulada la Francia, se declara enemiga acérrima de Racine; y aunque no se desencadena contra este célebre poeta con la misma violencia que el sabio y extravagante Schelegel (sic), no parece menos dispuesta que este a condenar la literatura clásica[7].

Ahora bien, Schlegel no condena la "literatura clásica", ni "se desencadena" contra Racine, y mucho menos con violencia. Lo elogia como poeta y lo que dice de él es que no quiso apartarse de una práctica teatral que ya se encontró hecha, por lo que elaboró sus tragedias basándose en las bellezas de los dramas griegos y fue fiel a la "galantería" dominante en la escena francesa (que, eso sí, a Schlegel le parecía muy ajena a la antigua tragedia griega)[8].

Por lo visto, ante el alcance que estaban tomando las críticas de Mora, Böhl de Faber decidió dar a conocer en Madrid su traducción de Schlegel de 1814, que apareció en el periódico Minerva en febrero de 1818[9]. Pues bien, cuatro meses después Mora contraatacó publicando en la Crónica una reseña de la traducción italiana, publicada en 1817, de Über dramatische Kunst and Literatur. Vorlesungen (Sobre arte dramático y literatura. Conferencias), de August Wilhelm Schlegel, de donde procedían los extractos traducidos y publicados por Böhl de Faber en Cádiz en 1814 y en Madrid en 1818[10]. El libro reunía las conferencias dadas en Viena por Schlegel entre 1808 y 1809, que fueron editadas entre 1809 y 1811. La reseña de la Crónica era a su vez un extracto traducido de la original, publicada en la "Biblioteca Universal de Ginebra"[11], y su orientación era contraria a las ideas defendidas por Schlegel en favor de Shakespeare y Calderón. Lo más probable es que se le diera cabida para hacer frente a Böhl de Faber[12].

En agosto de 1818 la Crónica informaba de una representación de Otelo en Londres, con Edmund Kean en el papel principal. La tragedia era elogiada como "una de las mejores del teatro inglés". Sin embargo, y aunque no se representara "como Shakespeare la compuso", sino tal como "Garrick y después Kemble la arreglaron en algún modo al gusto del siglo", la producción conservaba multitud de cosas "que no podrían tolerarse en ningún teatro del continente". Y añadía: "¡Qué extraña miscelánea de bufonadas chocantes, y bellezas de primer orden! Causa extrañeza ver tan confundidos los relámpagos del genio." Partiendo visiblemente del Otelo neoclásico de Ducis, el articulista señalaba las siguientes "bufonadas": la borrachera de Casio, las insidias de Yago, la lenta muerte en escena de Desdémona a manos de Otelo o los "más groseros e ignominiosos epítetos" que este le lanza a su esposa[13].

Aun limitándolas al lugar de Shakespeare en la polémica entre Mora y Böhl, las citas aportadas pueden dar una idea del nivel periodístico, "en el sentido menos elevado del término", en el que se situaba Mora y la "escasa hondura teórica y no poco dogmática" de su aproximación al romanticismo europeo[14] –Mora escribiría sobre Shakespeare años después en circunstancias bien distintas, y de ello se hablará en el capítulo siguiente–. La posición de Böhl en la disputa es más compleja y aconseja empezar, por brevemente que sea, exponiendo las ideas y teorías de Schlegel tal como él las desarrolló en sus conferencias vienesas, ya que en ellas redefinió los cánones de la crítica literaria. Después veremos lo que a Böhl le interesaba de ellas, la parte que extractó y el modo como Shakespeare entraba en Schlegel y en él mismo.

En sus Vorlesungen sobre teatro y literatura, August Wilhelm Schlegel explicó los principios y conceptos con los que pueden juzgarse rectamente los teatros de los distintos países y épocas, cuyas obras serían expresión de distintos gustos o géneros que deben ser objeto de igual reconocimiento ("gleichmässige Anerkennung")[15]. Según él, estos gustos no son forzosamente inconciliables, como sostenían los clasicistas. Por tanto, nuestra estimación del teatro clásico griego o del drama neoclásico francés no excluye una apreciación de Shakespeare, de Calderón y de la literatura que él llama romántica. En efecto, Schlegel distingue entre lo "clásico" – pagano y sensual–, que se origina en la Antigüedad griega, y lo "romántico" –cristiano y espiritual–, que nace en la literatura medieval, expresa el espíritu caballeresco y se proyecta en el teatro isabelino, especialmente en Shakespeare, y en el del Siglo de Oro, sobre todo en Calderón.

Explicados sus conceptos fundamentales, Schlegel los va aplicando históricamente a la literatura dramática, empezando por el teatro griego. En su duodécima conferencia, dedicada al teatro de Shakespeare, se opone a la idea clasicista según la cual los teatros inglés y español han producido obras informes e irregulares por no haber imitado los modelos de los antiguos –un reproche, según Schlegel, de críticos que, al insistir pedantemente en las reglas, no concebían otra forma artística que no fuese "mecánica"–. Por eso, ateniéndose a las observaciones que expuso en su primera conferencia sobre de los distintos "géneros y formas" ("Gattungen

und Formen") y luego en la novena sobre la "unidad orgánica" ("organische Einheit")[16], Schlegel distingue entre "forma mecánica" y "forma orgánica", que sería la de la verdadera forma artística. Volveré sobre esta distinción más adelante.

Tras su publicación en Alemania, las conferencias de Schlegel tuvieron una gran resonancia en toda Europa y fueron traducidas al francés en 1813, al inglés en 1815 y, como hemos visto, al italiano en 1817. Aunque con resistencias en algunos frentes, sus teorías fueron bien acogidas, como lo fue su vehemente reivindicación de Shakespeare y Calderón. Al menos en lo que respecta a Shakespeare, las formulaciones de Schlegel permitían romper el reiterado círculo vicioso de sus defectos y virtudes para insertar la discusión en unos planteamientos sistemáticos y coherentes que permitían valorar los distintos teatros en su justa medida –es decir, como fruto de las necesidades culturales de sus respectivos países y épocas, y no por su acomodo a un modelo supuestamente universal y atemporal–. Recordemos que los clasicistas reprochaban a Shakespeare sus muchos defectos para tan pocas virtudes, mientras que los prerrománticos y bastantes románticos afirmaban que sus muchas virtudes compensaban sus vicios o le redimían de ellos. Pues bien, el poeta y crítico inglés Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), que hizo suyas las ideas de Schlegel y también las aplicó a Shakespeare, se oponía a la segunda posición cuando se preguntaba: "¿Son las piezas de Shakespeare obras de la genialidad tosca y sin cultivar, en las que el esplendor de las partes compensa, si algo puede compensar, la bárbara informidad e irregularidad del conjunto?"[17]. Otro crítico británico, William Hazlitt (1778-1830), leyó entusiasmado las conferencias de Schlegel, les dedicó una amplia reseña en The Edinburgh Review y, estimulado por sus exposiciones de las obras del dramaturgo, escribió su influyente Characters of Shakespeare's Plays[18].

Por otro lado, recordemos que Schlegel tradujo a Calderón y a Shakespeare, y que, en lo relativo a sus versiones de este, creó un modelo de lo que aún hoy día "puede y debe ser una traducción shakespeariana"[19]. Esta importante faceta de Schlegel como eminente traductor de ambos explica o contribuye a explicar la valoración que hizo de ellos en sus conferencias vienesas como ejemplos supremos de dramaturgos "románticos". Ahora bien, tal

valoración no se reflejó por igual en sus traducciones ni en sus conferencias. De Shakespeare tradujo diecisiete obras, mientras que de Calderón solo cinco. En cuanto a la presencia de ambos en la edición de sus conferencias, el teatro del primero ocupó la mayor parte de su duodécima, en la que, exceptuando las veinte páginas introductorias, Schlegel dedicó a Shakespeare las doscientas veinticinco restantes. Calderón entró en su decimocuarta conferencia, pero compartiendo espacio con el teatro áureo español, Lope de Vega y Cervantes, y ocupando no más de seis páginas de un total de unas cuarenta. En una nota de su tercer volumen, Schlegel reconoció que había ampliado la parte del teatro inglés respecto a su conferencia original, pero que le había faltado tiempo para tratar el teatro español tan extensamente como merecía su importancia[20].

Si ahora volvemos al artículo/traducción que dio pie a su disputa con Mora, veremos que Böhl de Faber omite a Shakespeare y se centra enteramente en Calderón, que es quien le interesaba. Es más, si en su duodécima conferencia Schlegel expone su teoría del drama romántico para aplicarla extensamente al caso de Shakespeare, en su artículo/traducción Böhl sustituye a Shakespeare por Calderón y corta el texto de esa conferencia para pasar a la decimocuarta y aplicar la exposición shakespeariana de Schlegel al teatro español y a Calderón.

Un cotejo de la traducción de Böhl con el original alemán revela tanto un exceso de paráfrasis y reducciones como unas manipulaciones conceptuales tendenciosas. Ya desde el primer párrafo se aprecia en ella un tono categórico y polémico alejado del estilo persuasivo de Schlegel, en cuyo texto Böhl pone términos y nociones que no están en el original[21]. Además, su propensión a sintetizar, saltando a veces de un punto a otro del texto, resulta en enunciados incomprensibles o contradictorios. Uno de los pasajes más perjudicados por la traducción de Böhl es precisamente la influyente formulación que hace Schlegel de la diferencia entre forma mecánica y forma orgánica, y de esta segunda como expresión genuina de las artes, saliendo así al paso, como queda dicho antes, del reproche de irregularidad o informidad que se hacía a las obras de Shakespeare y Calderón. Traducido más o menos literalmente, el pasaje de Schlegel reza así:

La forma es mecánica cuando se aplica por acción exterior a cualquier material solo como un añadido fortuito, sin relación con su naturaleza, como, por ejemplo, cuando se da una determinada figura a una masa blanda para que la mantenga después de endurecerse. En cambio, la forma orgánica es innata, se crea de dentro afuera y alcanza su constitución al mismo tiempo que el pleno desarrollo del germen. Encontramos tales formas en la naturaleza dondequiera que se agitan las fuerzas vivientes, desde la cristalización de las sales y los minerales hasta las plantas y las flores, y desde estas hasta la configuración del rostro humano. En las bellas artes, igual que en el ámbito de la naturaleza –la artista suprema–, todas las formas auténticas son orgánicas, es decir, determinadas por el tema de la obra de arte[22].

Este es quizá el pasaje de Schlegel que fue más comentado, explicado y aplicado por los románticos. En Inglaterra, Coleridge, negándose a juzgar las obras de Shakespeare en función de sus bellezas y defectos, tradujo e incorporó esta distinción de Schlegel a una de sus conferencias sobre el dramaturgo y, como veremos en otro capítulo, le dio una aplicación significativa. En cambio, Böhl la mutiló al traducirla, haciéndola prácticamente inaplicable y casi incomprensible:

Exigiremos, pues, de toda composición poética una forma determinada, pero esta forma no deberá ser mecánica (como lo entienden los sectarios de las tres unidades) sino orgánica. Llamamos forma mecánica la que se aprende, y forma orgánica la que es innata; de esta clase son las formas que nos ofrece la naturaleza desde la cristalización de las sales hasta la figura humana, y que se pueden llamar las fisonomías expresivas que nos revelan las cualidades ocultas de todas las cosas[23].

Tal como aquí se contrae el pasaje, la novedosa aplicación de

términos científicos a la poesía que hizo Schlegel tuvo que desconcertar a los lectores de Böhl, especialmente por las supresiones que desfiguran las ideas originales[24]. Además, a la tendencia de este a manipular el original para ensalzar la comedia calderoniana hay que añadir el modo como utilizaba su traducción para a dar a las formulaciones de Schlegel una orientación reaccionaria de la que estas carecían, así como a omitir las referencias críticas del autor alemán a la política de Felipe II o a la censura religiosa[25] –Böhl estuvo en contacto personal con Schlegel, pero, en cuanto mostró que se identificaba con la restauración de la monarquía absolutista en España, Schlegel se apartó de él completamente[26]–. En suma, Böhl no fue fiel a Schlegel en esta traducción de sus extractos, ni en su estilo ni en sus contenidos, y cedió a la tentación de aprovechar su oportunidad para modificar el original por razones ideológicas.

A pesar de estas carencias, se ha reconocido la aportación personal de Böhl a la difusión en España de un nuevo sistema, el más novedoso de la época en Europa, que redefinía los cánones de la crítica del arte y la literatura, y no solo por su traducción de Schlegel, sino también por cuanto escribió sobre él y sus ideas a lo largo de la polémica con Mora y en otras manifestaciones. De hecho, se ha estimado que fue Böhl quien plantó la semilla del Romanticismo en España, al menos en su aspecto histórico, con la particularidad de que la entrada en España de las teorías románticas estuvo asociada a un tradicionalismo ultramontano y que, en cambio, sus adversarios, defensores del clasicismo, eran liberales[27]. Hay, con todo, una excepción: Juan Ángel Caamaño (1780-1821), quien en el prólogo a su traducción de Corinne, ou, L' Italie, de Mme. de Staël, hablaba del Romanticismo en 1820 con conocimiento de causa y, siendo un convencido liberal, demostraba una firme adhesión al nuevo movimiento. Como se ha observado, Caamaño habría juzgado necesario exponer los términos del debate sobre el Romanticismo para informar cabalmente a los lectores españoles interesados en el tema y ofrecerles un cuadro más completo de las ideas de Schlegel, a quien menciona además como traductor de Shakespeare[28].

Volviendo a Böhl, aunque es cierto que Shakespeare queda omitido en el artículo/traducción que dio pie a esa controversia, es en los

escritos asociados a ella donde el alemán demuestra que lo ha leído y lo admira. Shakespeare aparece en ellos más de veinte veces junto con otros autores –Calderón, pero también Virgilio o Ariosto–, aunque sin ningún comentario individual sobre él o su obra[29]. En otras ocasiones, Böhl lo menciona añadiendo algún breve comentario, como cuando, tras explicar que el gran talento del actor Talma le había hecho salir de los estrechos límites del teatro francés, añade: "No es extraño, pues, que prefiera las sublimes bellezas de Shakespear, que tanto deben satisfacer el alma de este gran artista, a las eternas declamaciones de su musa nacional"[30]. O bien, cuando escribe sobre sus personajes fantásticos:

Shakespear ha dado a aquellas abstracciones de la vida y ser humano, que tienen su realidad en la fantasía, formas tan llenas, perspicuas y determinadas, como las formas realizadas de la naturaleza visible. Las palabras mismas de Ariel nos pintan su existencia[31].

Abundando en este punto y en la obra a la que se refiere, Böhl cita a Shakespeare remitiéndose a Schlegel: " El alemán Schlegel y sus paisanos dicen sin duda, que el poeta debe espiritualizar la materia y dar cuerpo a las ideas, como ya lo tenía dicho el gran Shakespear en su Tempest "[32]. Además, Böhl destaca implícitamente la genialidad de Shakespeare al traducir una parte de la reseña que The Edinburgh Review dedicó a las conferencias de Schlegel, en la que el reseñador (William Hazlitt) ensalzaba la valiosa exposición de las obras de Shakespeare que hace el crítico alemán en su duodécima conferencia:

Es la mejor que se ha escrito, y este extranjero desentraña con más perspicacia las perfecciones de nuestro gran poeta de lo que ha hecho ninguno de nuestros comentadores. Una sola cosa hay que tacharle, y es que no quiere reconocer que Shakespear tenga defectos. Opinamos que tenía muchos, pero sin mengua de su excelencia podría haber tenido muchos más. Juzgamos que semeja a desconfianza en su grandeza no querer confesar sus defectos[33].

Tras esta significativa cita, Böhl no puede resistirse a añadir este ataque contra Mora: “Así se explica un patriota cuando habla de los héroes de su literatura. Al revés nuestro Aristarco, el cual, siempre que se trata de Calderón se esmera en ponderar los leves defectos de un ingenio tan sublime”. Es más, Böhl ataca a Mora en dos ocasiones citando a Shakespeare en el original. En su primera cita, tomada de Macbeth, el cuento que cuenta un idiota, lleno de ruido y de furia que no significa nada, no es la vida, sino los “panfletos” de Mora:

[his pamphlets are] a tale

told by an idiot, full of sound and fury,

signifying nothing. Macbeth [5.5.25-27][34].

Además, Böhl hace suyo el desdén –aplicándolo a Mora– que Marco Bruto le muestra a Casio en la escena de la discusión entre ambos en Julio César:

There is no terror, Cassius, in your threats,

for I am armed so strong in honesty,

that they pass by me as the idle wind,

which I respect not. Julius Caesar [4.2.120-124][35].

[Tus amenazas, Casio, no me aterran,

pues estoy tan armado de honradez

que pasan por mi lado como el aire ligero

que ni me afecta.]

Como vemos, Böhl no solo decidió no ceder un ápice en sus réplicas a Mora, sino que trató de ponerlo en evidencia siempre que pudo. Una de estas veces fue para revelar su inconstancia, ya que, en su polémica con Böhl, Mora arrastraba a Shakespeare junto con Calderón por no atenerse a las reglas y principios neoclásicos[36]. Pues bien, Böhl le recordó que, antes de su disputa, Mora "adoraba" lo que después pasó a vilipendiar, y citó una carta suya, dirigida a doña Francisca Larrea, esposa de Böhl, enviada en 1813 desde Francia, que habla por sí sola:

Añadiré que he leído estos días algo de Shakespear y que lo creo el más hermoso genio que jamás ha existido, y de todos los poetas el que más se acerca a la región de la belleza ideal. ¿Qué son las reglas y las convenances y las trabas de estos monos [i.e., los franceses] junto a sus sublimes arrebatos? Yo gozo cuando oigo decir que es un bárbaro, un salvaje, un grosero; porque si estos hombres lo entendiesen, ¿sería lo que es? Mientras más se aleja en sus poesías de todo lo que huele a dramático en este país, más me gusta. Es el mayor de los poetas. No tuvo otra regla sino la inspiración, creó otra naturaleza, penetró la humana como si se hubiera hallado en su creación, y nadie ha sabido encerrar como él en un verso una serie de ideas que dan materia para meditar horas enteras[37].

Pero Mora no fue el único que se opuso a las ideas de Schlegel. Entre los disconformes cabe destacar al poeta, pedagogo y crítico Alberto Lista (1775-1848), que en 1821, y como redactor de la revista El Censor, se enfrentó a la "secta de literatos alemanes", que es como él y otros clasicistas se referían a los románticos. Repasó las ideas fundamentales de Schlegel, especialmente su noción de que no hay un modelo universal para la comedia y la tragedia, ya que cada país ha desarrollado su propia estética. Lista concluía que "estas máximas tienden a la anarquía teatral" y defendía la importancia del buen gusto. En cuanto a Shakespeare, argumentaba

que sus defectos –y los de Calderón–, por mucho interés que pudieran dar a algunas situaciones dramáticas, podían destruir la mitad del mérito de tales situaciones[38]. Añadía, sin embargo, que ambos dramaturgos podían gustar, aunque apuntaba: "Algunos dicen que los defectos de Calderón y Shakespeare nos agradan. Es falso. Estos autores no agradan por sus defectos, sino a pesar de sus defectos". Sea o no un eco de Blair, es posible que esta precisión fuera su respuesta a la mencionada opinión de Hazlitt de que Shakespeare tenía muchos defectos, pero que "sin mengua de su excelencia podría haber tenido muchos más" –lo cual no es, claro está, un elogio de sus defectos, sino la constatación de que estos no podían empañar su grandeza–. Meses más tarde, Lista invocaba de nuevo el buen gusto para rechazar el Otelo de Shakespeare como modelo dramático, tanto en su original inglés como en su adaptación neoclásica francesa[39]. Como veremos en otro capítulo, aunque Lista siempre se opondría al romanticismo liberal, acabó aceptando el histórico y escribiendo favorablemente sobre Shakespeare.

Pese a objeciones y reservas como las de Mora y Lista, la iniciativa de Böhl dio fruto: influyó en Ramón López Soler, uno de los fundadores del periódico barcelonés El Europeo (1823-1824), el cual, aunque efímero, fue uno de los primeros órganos difusores del Romanticismo en España[40]. En él apareció su artículo "Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas", en el que divulga las ideas y teorías fundamentales de Schlegel[41]. En cuanto a Shakespeare, fue citado y comentado en El Europeo en el artículo "Romanticismo" de Luigi Monteggia, otro de los fundadores del periódico[42]. Partiendo de los conceptos de "clásico" y "romántico" expuestos por Schlegel, Monteggia incluía a Shakespeare en una lista de escritores, desde Homero hasta Byron, que eran "románticos por sus tiempos". Más adelante menciona el Julio César de Shakespeare como ejemplo, frente a las tragedias francesas, de "la inmensa distancia que media entre los poetas hijos de las escuelas que todo lo han aprendido por las reglas aristotélicas"[43]. Después, criticando la obstinación de los clasicistas con las unidades de lugar y tiempo en las tragedias, cita el caso de Otelo, en la que se pasa de Venecia a Chipre sin que por ello los espectadores dejen de interesarse por los amores del protagonista y la muerte de Desdémona.

En 1825 apareció en el Diario Mercantil de Cádiz un artículo anónimo en el que se intenta una comparación entre Shakespeare y Calderón. Su autor, seguramente del círculo de Böhl de Faber, se hace eco de las ideas de Schlegel, a quien cita. Observa que, a pesar de sus defectos, tanto Shakespeare como Calderón se elevan "a una altura a que no alcanzaban sus contemporáneos". Shakespeare, autor de escenas tan sublimes como la de la estatua de El cuento de invierno, "expresa las pasiones graves y profundas con el lenguaje que les corresponde" y su "arte de trazar un carácter con dos pinceladas" es una de sus raras cualidades. Lo ilustra con el personaje de "Jacobo" –"Jacques" en Como gustéis (As You Like It)–, cuya "negra y triste misantropía" la desarrolla Shakespeare en una sola escena[44]. Ahora bien, esta obra no es una creación "sublime" ni una tragedia "profunda", sino una de las comedias más divertidas de Shakespeare. Vemos, por tanto, que, conforme se va abriendo paso en España la favorable recepción de Shakespeare, también se va dando cabida a su importante faceta de comediógrafo. Lo confirma una observación formulada en un Curso elemental de poesía de 1828, en el que se afirma que Shakespeare "es siempre rico y feliz en la descripción de los caracteres", añadiendo que siempre nos agradará leer una comedia como Las mujeres alegres de Windsor[45].

Fue también en 1828 cuando se publicó el Discurso del escritor y erudito Agustín Durán (1789-1862), quien ya desde su juventud había demostrado interés en la poesía española antigua y llegó a editar una monumental compilación de romances y una gran colección de comedias[46]. Por lo visto, fue la evidencia de que el teatro del Siglo de Oro era menospreciado por los neoclásicos lo que le llevó a defenderlo en su Discurso –tras muchas horas de examinar y debatir las ideas de Schlegel y otros con su antiguo profesor Alberto Lista–. Durán se oponía a la crítica erudita del siglo XVIII y a la imitación del drama neoclásico francés, valoraba el drama áureo español como fruto de la influencia del espíritu nacional sobre el teatro e insistía en la necesidad de juzgarlo con criterios distintos de los neoclásicos. Sus ideas no eran nuevas, pero su exposición fue elocuente y su Discurso contribuyó a la difusión y aceptación del Romanticismo en España, aunque no en su aspecto estético, sino más bien en su variante histórica –es decir, tradicionalista y conservadora– que inició Böhl de Faber: Durán

veía el teatro neoclásico francés como el resultado de un “espíritu de análisis” de los asuntos políticos y religiosos que perjudicaba a “las obras de imaginación y sentimiento íntimo”, atentaba contra la monarquía y llevaba a la difusión de “las ideas republicanas y antirreligiosas”[47].

Al mismo tiempo, en su defensa del teatro español Durán incluía igualmente a otros dramaturgos “románticos” europeos como Shakespeare, a quien cita varias veces. Lamentando la general imitación de cuanto venía de Francia, argumentaba:

Desengañémonos: ni los centones preceptuarios, ni los clamores de los críticos galicistas, ni sus sistemas demasiado exclusivos han producido ni producirán jamás las sublimes creaciones de un Shakespeare, de un Calderón o un Schiller, ¿y por qué causa? Porque el teatro debe ser en cada país la expresión poética e ideal de sus necesidades morales y de los goces adecuados a la manera de existir, sentir y juzgar de sus habitantes[48].

Y más adelante sugería acertadamente que ni un dramaturgo neoclásico inglés como Joseph Addison dejaría de responder a las sublimidades de una tragedia shakespeariana como Macbeth:

La España, la Inglaterra y la Alemania se hallan en el día cuando menos tan civilizadas como la Francia, sin haber por ello perdido su primitivo gusto a su respectiva escena nacional, siendo bien seguro que los verdaderos sabios de estos países veneran, respetan y admiran a los padres de su teatro. ¿Cómo, por ejemplo, el culto autor del Catón, Adisson [i.e., Addison], se negaría a las impresiones enérgicas y sublimes que produce la representación de Makbet [sic]?[49].

Uno de los escritores que recibió la influencia de Durán fue Juan

Donoso Cortés (1809-1853), quien en su “Discurso de apertura en el Colegio de Cáceres” (1829) reivindicaba la grandeza de la literatura del Siglo de Oro, que “se ostentará grande y sublime en medio de la Europa, que admirará sus producciones”. E incluía en su “Discurso”, como Durán en el suyo, las obras de escritores como Shakespeare, quien, en la misma época que Lope o Calderón, “hacía brillar el puñal de Melpómene en la escena de Inglaterra con un brillo que durará tanto como su nombre y como el tiempo”. Por último, añadía:

… en vano buscaréis en ningún escritor un conocimiento tan profundo del corazón humano ni una pintura de una verdad tan espantosa en los grandes caracteres; Shakespeare será la desesperación de todos los que se atrevan a imitarle[50].

Donoso Cortés desplegó su pomposa oratoria en defensa del catolicismo y contra el liberalismo y la secularización de la Edad Moderna. Su elogio del teatro áureo español se inserta igualmente en la variante tradicionalista del romanticismo español. Respecto a su opinión sobre Shakespeare, aun siendo favorable, constituye uno de esos juicios de urgencia que se oían y seguirían oyéndose en España y fuera de ella y que nos llevan a preguntarnos si quienes los formulaban habían leído o no su obra. Es una duda que estaría fuera de lugar en los emigrados que descubrieron a Shakespeare en Inglaterra, especialmente durante la Década Ominosa, y que son objeto del capítulo siguiente.

Notas al pie

[1] Mercurio Gaditano, 121 (16 septiembre 1814), pp. [1-2].

[2] Mirtilo Gaditano, "Crítica de las reflexiones de Schlegel sobre el teatro, insertas en nuestro número 121", Mercurio gaditano, 127 (22 septiembre 1814), pp. [1-3].

[3] Camille Pitollet, La querelle caldéronienne de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquín de Mora reconstituée d'aprés les documents originaux (Paris: Alcan, 1909). Sobre el reaccionarismo de Böhl de Faber, véanse: Guillermo Carnero, "El lenguaje del reaccionarismo fernandino en boca de Juan Nicolás Böhl de Faber", Bulletin Hispanique, 76, 3-4 (1974), pp. 265-285; Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber (Valencia: Universidad de Valencia, 1978); y " Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro", Anales de la Universidad de Alicante. Historia moderna, 2 (1982), pp. 291-317. Véase también Marieta Cantos Casenave, "El discurso de Frasquita Larrea y la politización del Romanticismo", Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, 10 (2002), pp. 3-13.

[4] La Crónica científica y literaria fue uno de los pocos periódicos cuya publicación se autorizó en el primer periodo absolutista de Fernando VII. Mora fue su promotor y redactor principal, y a él se le asociaron, entre otros, Antonio Alcalá Galiano y Manuel Eduardo Gorostiza. Dentro de las dudas que puede suscitar un periódico con artículos sin firma, no sería exagerado asignarle a Mora la mayor parte de los artículos publicados en ella. Véase al respecto Fernando Durán, "José Joaquín de Mora contra el Romanticismo en la Crónica científica y literaria (1817-1820)", en Salvador García Castañeda y Alberto Romero Ferrer (eds.), José Joaquín de Mora o la inconstancia. Periodismo, política y literatura (Madrid: Visor, 2018), pp. 179-225. En cuanto a la parte personal y política de su desavenencia con Böhl de Faber y su mujer, "patriota acérrima", Alcalá Galiano recordaba muchos años después: "... la vi una vez y después fue mi suerte (ya en 1818) entrar con ella y su estimable

marido en agrias contiendas literarias en que hubieron de injerirse con poco disimulo cuestiones políticas, no sin grande peligro mío en aquellas horas." Véase su Recuerdos de un anciano, pp. 176-177.

[5] Crónica científica, 28 (4 julio 1817), [p. 2].

[6] A este respecto, Lady Morgan escribió: "But Racine, though an historian, was not a philosopher, in any sense of the word: and it would be vain to search, in his correct pages, for one of the thousand citations referable to every point of human conduct and human feeling, which Shakspeare presents as the ready illustrations of every text in the moral existence of man." Lady Morgan, France, 2 vols. (London: Henry Colburn, 1817), p. 156. ("Pero Racine, aunque historiador, no era filósofo en ningún sentido de la palabra, y sería inútil buscar en sus correctas páginas una de las mil citas relativas a todos los aspectos de la conducta y del sentimiento humanos que Shakspear presenta como prontas ilustraciones de todos los textos sobre la existencia moral del hombre.")

[7] Crónica científica, 54 (3 octubre 1817), [p. 4].

[8] "[Racine] übertrug also nur einzelne Schönheiten der griechischen Dichter; übrigens, sey es um dem Zeitgeschmack zu huldigen, oder aus eigener Neigung, blieb er der dem griechischen Trauerspiel so fremden Sitte der Galanterie getreu, und gründete darauf meistens die Verwirkelungen seiner Stücke." August Wilhelm Schlegel, Über dramatische Kunst and Literatur. Vorlesungen. Zweyter Theil (Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1809), pp. 74-75. ("[Racine] solo trasladó bellezas particulares de los poetas griegos; por lo demás, fuese por rendir homenaje al gusto de la época o por inclinación propia, permaneció fiel al uso de la galantería, tan ajena a la tragedia griega, y basó en ella generalmente las intrigas de sus obras.")

[9] Minerva, XXXV (26 febrero 1818), pp. 81-86. El título era ahora "Sobre el teatro español. Extractos traducidos del alemán de W. Schlegel" y se publicó expresamente como artículo "remitido", es decir, enviado por un particular para su publicación.

[10] Crónica científica, 130 (26 junio 1818), "A.W. Schlegel. Curso de Literatura Dramática, traducido al italiano con notas por el Señor

Juan Gherardini. Milan. 1817", [pp. 1-3].

[11] Exactamente en Bibliothèque Universelle des Sciences, Belles Lettres, et Ars, vol. 5, con el título de "Littérature. Corso di litterattura drammatica del Sig. A.W. Schlegel" (Genève, Bibliothèque Universelle, pp. 72-100).

[12] También en 1818 y en medio de esta polémica, el profesor y preceptista Luis de Mata y Araujo ponderaba la importancia de los dramaturgos del Siglo de Oro, pero no solo como los reivindicaban Schlegel y Böhl, sino incluso como fuentes de inspiración de los "teatros extranjeros". Según él, no solo "estudiaron sobre" Lope y Calderón los franceses Corneille y Molière, sino el propio Shakespeare (!). Sin embargo, Shakespeare no "estudió sobre" Lope o Calderón –sobre este no pudo hacerlo por simple cronología–, y sus fuentes españolas son más bien limitadas y dudosas. Véase Luis de Mata y Araujo, Elementos de retórica y poética (Madrid: José Martín Avellano, 1818), p. 203.

[13] Crónica científica, 145 (18 agosto 1818), [p. 4]). El artículo se refiere a Yago y a Desdémona tanto con sus nombres shakespearianos como con los que recibieron en la traducción española de la adaptación de Ducis (Pésaro y Edelmira). Sobre los cambios efectuados en esta adaptación neoclásica, véanse pp. 128-130. En cuanto a los arreglos de David Garrick y John Philip Kemble, recordemos que las obras de Shakespeare se estuvieron representando adaptadas en la propia escena inglesa hasta que en 1838 el actor William Macready (1793-1873) decidió prescindir de tales adaptaciones y volvió a los textos originales shakespearianos. Véase, entre otros, Gary Taylor, Reinventing Shakespeare. A Cultural History from the Restoration to the Present (London: Vintage, 1990), pp. 200-201.

[14] Fernando Durán, "José Joaquín de Mora", p. 216.

[15] Schlegel, Über dramatische Kunst, Erster Theil (Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1809), pp. ix, 15 y ss. Las ideas de August Wilhelm Schlegel tienen su origen en las de Johann Gottfried Herder (1744-1803), iniciador del historicismo, opuesto a los principios universalistas del clasicismo y autor de un importante ensayo sobre Shakespeare (1773). Herder y sus ideas sobre la historia literaria

influirían también en Friedrich Schlegel (1772-1829), promotor del Romanticismo, como su hermano August Wilhelm, y autor, entre otros, del importante Gespräch über die Poesie (Diálogo sobre la Poesía, 1800).

[16] Schlegel, Über dramatische Kunst, Erster Theil, p. 26; Zweyter Theil, p. 96.

[17] "Are the plays of Shakespeare works of rude, uncultivated genius, in which the splendour of the parts compensates, if aught can compensate, for the barbarous shapelessness and irregularity of the whole?" Henry Nelson Coleridge (ed), The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge (London: Pickering, 1836), p. 65.

[18] Wlliam Hazlitt, Characters of Shakespear's Plays (London: R. Hunter & C. and J. Ollier, 1817). La reseña apareció con el título de " Lectures on Dramatic Literature. By W. A. (sic) Schlegel. Translated from the German, by John Black Esq. 2 vol. Baldwin & Co. 1815", en The Edinburgh Review, XXVI (1816), pp. 67-107.

[19] Veáse al respecto p. 305, nota 22.

[20] Schlegel, Über dramatische Kunst, Zweyter Theil, pp. vii-viii.

[21] Böhl dice en él que a los críticos neoclásicos les será más fácil condenar por "heréticas" las obras del teatro inglés y español que poner en duda "la infalibilidad de Aristóteles", lo cual no está en el original. Véase Guadalupe Reyes, "August Wilhelm Schlegel's Wiener Vorlesungen and Böhl von Faber's Sobre el teatro español ", Bulletin of the John Rylands Library, 71 (1989), p. 112 [105-124], el cual sigo en parte.

[22] "Mechanisch ist die Form, wenn sie durch äußre Einwirkung irgend einem Stoffe bloß als zufällige Zuthat, ohne Beziehung auf dessen Beschaffenheit ertheilt wird, wie man z. B. einer weichen Masse eine beliebige Gestalt giebt, damit sie solche nach der Erhärtung beybehalte. Die organische Form hingegen ist eingeboren, sie bildet von innen heraus, und erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der vollständigen Entwickelung des Keimes. Solche Forme entdecken wir in der Natur überall, wo sich lebendige Kräfte regen, von der Krystallisation der Salze und

Mineralien an bis zur Pflanze und Blume und von dieser bis zur menschlichen Gesichtsbildung hinauf. Auch in der schönen Kunst, wie im Gebiete der Natur, der höchsten Künstlerin, sind alle ächten Formen organisch, d. h. durch den Gehalt des Kunstwerkes bestimmt." Schlegel, Über dramatische Kunst, Zweyter Theil, Zweyte Abtheilung (Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1811), pp. 8-9.

[23] Mercurio Gaditano, p. [1].

[24] Véanse al respecto Vicente Llorens, Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834) (Madrid: Castalia, 3ª ed., 1979), p. 417, y Reyes, p. 113.

[25] En efecto, Schlegel acusaba a la política de Felipe II de tiránica y maliciosa (Über dramatische Kunst, 1811, p. 362). En su artículo/traducción de 1814, Böhl atribuye la pérdida de prosperidad interior y de la influencia exterior de España a "las perniciosas disposiciones de Felipe II" (Mercurio Gaditano, 121 , p. [2]). Sin embargo, en la versión de 1818 no figura esta imputación, y en su lugar se lee: "Cuando en tiempo de Felipe II disminuían igualmente la prosperidad interior y el influjo exterior de la nación…" (Minerva, XXXV, p. 83).

[26] Véanse al respecto Carol Tully, Johann Nikolaus Böhl von Faber (1770-1836). A German Romantic in Spain (Cardiff: University of Wales Press, 2007), especialmente p. 176, y Roger Paulin, The Life of August Wilhelm Schlegel. Cosmopolitan Art and Poetry (Cambridge: Open Book Publishers, 2016), pp. 428-429.

[27] Sobre la influencia de Böhl, véanse Reyes, p. 123; Hans Juretschke, "La presencia del ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del romanticismo español", en David T. Gies (ed.), El Romanticismo (Madrid: Taurus, 1989), pp. 304-319; y Derek Flitter, Spanish Romantic Literary Theory and Criticism (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), especialmente pp. 5-22. (De esta hay traducción española: Teoría y crítica del romanticismo español (Cambridge: Cambridge University Press, 1995). En cuanto a la adscripción ideológica de los partidarios del Romanticismo y del Clasicismo, Ermanno Caldera nos recuerda que en el resto de Europa funcionaba a la inversa y que en Italia la identificación entre románticos y liberales, por un

lado, y clásicos y reaccionarios, por otra, era bien clara. Véase su Il dramma romantico in Spagna (Pisa: Università di Pisa, 1974), p. 80.

[28] Escribe Caamaño: "Pero los románticos modernos ¿son hombres ignorantes? Goethe, Schiller, Schlegel; sobre todo, Schlegel, a quien los pretendidos clásicos miran con más rencor; Schlegel, que ha traducido en su lengua a Shakespeare y a Calderón; Schlegel, que ha escrito un curso de literatura dramática que abraza todas las producciones teatrales desde los griegos hasta nuestros días, ¿no sabe esas reglas que repite de memoria cualquier discípulo de un colegio?, ¿no conoce todos los autores, todas las obras maestras de la antigüedad que se llaman clásicas? No obstante, es partidario del gusto romántico, sin dejar por eso de reconocer las bellezas sublimes de los antiguos." Cit. en Mª José Alonso Seoane, "El debate sobre el Romanticismo y su temprana defensa en la traducción de Corinne, de Mme. De Staël, por Juan Ángel Caamaño", en Los románticos teorizan sobre sí mismos (Bologna: Il Cappello del Sole, 2002), pp. 7-24. Edición digital en: www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccn945. Caamaño, sin embargo, no destacó la nueva estética sobre la que descansaba el planteamiento histórico de Schlegel, la cual, como vio Coleridge, sorteaba el círculo vicioso de los vicios y virtudes de Shakespeare y otros dramaturgos "románticos", como explicaré en el capítulo sobre Blanco White.

[29] Pasatiempo crítico en el que se ventilan los méritos de Calderón y el talento de su detractor en La Crónica científica y literaria de Madrid (Cádiz: Carreño, s.a.) 1ª parte: pp. 9, 49, 67, 78, 98; 2ª parte: pp. 23, 41, 42, 53, 58; Apéndice: pp. 16, 31, 37, 56; 3ª parte: pp. 14, 15, 22, 23, 32, 35, 62; nº XXx: pp. 49, 57, 58. Las distintas partes del Pasatiempo aparecen en este orden y en cada una de ellas se inicia una nueva paginación. Todas fueron incluidas en Juan Nicolás Böhl de Faber, Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura (Cádiz: Carreño, 1820).

[30] Pasatiempo, 1ª parte, p. 77.

[31] Pasatiempo, 2ª parte, p. 90.

[32] Pasatiempo, 3ª parte, p. 23.

[33] Pasatiempo, XXx, p. 35. El original de la reseña reza así: “It is indeed by far the best account which has been given of the plays of that great genius by any writer, either among ourselves, or abroad. It is only liable to one exception –he will allow Shakespear to have had no faults. Now, we think he had a great many, and that he could afford to have had as many more. It shows a distrust of his genius, to be tenacious of his defects.” Véase William Hazlitt, “Lectures on Dramatic Literature”, p. 68.

[34] Pasatiempo, Apéndice, p. 33. Böhl no parece saber que “pamphlet” significa “folleto informativo” y usa este término inglés dándole el significado español y alemán de “libelo”, es decir, de escrito difamatorio.

[35] Pasatiempo, Apéndice, p. 35.

[36] Sara Medina concluye que, en términos generales, lo que más reprocha Mora a Shakespeare en sus artículos de la Crónica es que no respete las reglas universales e intemporales del buen gusto. Véase su “Extravagancias literarias: Mora y la literatura inglesa en Crónica científica y literaria (1817-1820)”, en Salvador García Castañeda y Alberto Romero Ferrer (eds.), José Joaquín de Mora o la inconstancia. Periodismo, política y literatura (Madrid: Visor, 2018), pp. 227-254.

[37] Pasatiempo, 1ª parte, pp. 12-13.

[38] “Reflexiones sobre la dramática española en los siglos XVI y XVII”, El Censor, 28 (21 abril 1821), VII, pp. 131-136. El artículo no llevaba firma. Alfonso Par (Shakespeare en la literatura española, p. 187) parece ser el único que lo atribuye a José Gómez Hermosilla (1775-1848), helenista, crítico y también colaborador de El Censor, y al hacerlo ha inducido a error a quienes le hemos seguido en este punto. Es posible que Par lo atribuyera a Hermosilla al no encontrar el artículo en los Ensayos literarios y críticos (1844) de Alberto Lista, que Par cita –y el artículo tampoco venía recogido en una compilación anterior de sus trabajos, Artículos críticos y literarios (1840)–. Sea como sea, ya en 1845, aún en vida de Alberto Lista, se precisó que todos los artículos de literatura dramática y los más de crítica literaria publicados en esta revista eran de este crítico, añadiendo: “los del señor Lista se distinguen

desde luego [i.e., de inmediato] por las cualidades de su estilo, en lo general más cortado que el de Miñano [otro colaborador], y de más variedad y armonía que el de Hermosilla, teniendo al mismo tiempo más animación y colorido". Véase "Don Alberto Lista", en Nicomedes Pastor Díaz y Francisco de Cárdenas, Galería de españoles célebres contemporáneos o Biografías y retratos de todos los personajes distinguidos de nuestros días en las ciencias, en la política, en las armas, en las letras y en las artes, t. VIII (Madrid: Ignacio Boix, 1845), pp. 14-15. El reparto de tareas de los redactores de El Censor se ve confirmado por Dionisio Hidalgo en su Diccionario general de bibliografía española, tomo V (Madrid: J. Limia y G. Urosa, 1872), p. 246. Ya en el siglo XX, Hans Juretschke señala "el tono seco y académico de [los artículos de] Hermosilla", cuyos títulos "suelen ser largos y pedantes", dos rasgos que no pueden aplicarse al de Lista. Véase su Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista (Madrid: CSIC, 1951), p. 409.

[39] Véase El Censor, 54 (11 agosto 1821), pp. 436-437.

[40] Flitter, Spanish Romantic Literary, p. 30. Según él, esta influencia ha quedado demostrada por Brian J. Dendle en su "Two Sources of Lopez Soler's Articles in El Europeo ", Studies in Romanticism, V (1965-6), pp. 44-50.

[41] Ramón López Soler, El Europeo, 7 (29 noviembre 1823), pp. 207-214, y 8 (6 diciembre 1823), pp. 254-259.

[42] Luigi Monteggia, El Europeo, 2 (25 octubre 1823), pp. 48-56.

[43] El Europeo, 2, p. 52. Monteggia, sin embargo, llama a la tragedia "la muerte de César", confundiendo su verdadero título con el de la obra de Voltaire.

[44] "Calderón y Shakespeare", Diario Mercantil de Cádiz (4 diciembre 1825), [pp. 1-3].

[45] D.M.C. y C.P., Curso elemental de poesía (Barcelona: José Torner, 1828), p. 280.

[46] Agustín Durán, Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español, y sobre el

modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar (Madrid: Ortega y Compañía, 1828).

[47] Durán, Discurso, pp. 102-103. Véanse al respecto David T. Gies: Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation (London: Tamesis Books Limited, 1975), especialmente pp. 18 y 79, y María José Rodríguez Sánchez de León, La crítica dramática en España (1789-1833) (Madrid: CSIC, 1999), pp. 106-108.

[48] Durán, Discurso, p. 23.

[49] Durán, Discurso, pp. 41-42.

[50] Juan Donoso Cortés, “Discurso de apertura en el Colegio de Cáceres”. En Obras completas de Don Juan Donoso Cortés, Marqués de Valdegamas, ed. Hans Juretschke (Madrid: Editorial Católica, 1946), pp. 199-200.

15

Los expatriados y su descubrimiento de Shakespeare (I)

[1]

En el capítulo anterior ha quedado explicada la penetración en España del pensamiento romántico europeo, especialmente el de August Wilhelm Schlegel, a partir de la iniciativa de Böhl de Faber. Como hemos visto, la aceptación de tales teorías estuvo asociada al desarrollo de una variante del romanticismo español de corte tradicionalista y ultraconservador. A él se opusieron figuras no menos conservadoras, así como otras de signo liberal. En cuanto a los liberales, la persecución política que desató el absolutismo de Fernando VII entre 1823 y 1833 forzó la emigración a Inglaterra de una parte de ellos. A su vez, entre estos había un grupo muy activo de alto nivel cultural y profesional que pasó su destierro leyendo, estudiando, enseñando, escribiendo o traduciendo – algunos, como Mora y, sobre todo, Alcalá Galiano, poseían un buen conocimiento del inglés y escribían en este idioma–. Basándose en una observación de un agente confidencial del gobierno de Madrid, se ha confirmado que bastantes de ellos se dedicaron a escribir y que los escritores profesionales se volvieron muy prolíficos[2]. Además, la experiencia del exilio reportó a buena parte de ellos un beneficio especial: estimuló una receptividad ante el Romanticismo y la obra de Shakespeare que no habían mostrado hasta entonces, explicable por su contacto directo con la literatura y la crítica inglesas y con la obra del dramaturgo[3]. Ahora bien, los efectos de este contacto con Shakespeare fueron diversos. Por una parte, a unos no les quebrantó su fe clasicista, a otros les produjo una conversión literaria y a otros los llevó a la ambigüedad o a un eclecticismo más o menos calculado. Por otra, parece que los escritos derivados de esta experiencia tuvieron una resonancia más bien limitada. Dedicaremos a ellos este y el capítulo siguiente.

Entre los primeros figura el coronel Manuel Herrera Bustamante (1779-1834), que fue diputado en Cortes en el trienio liberal. Alineado en el sector moderado de su partido, no parece que destacase como diputado ni como político. Formó parte de la comisión parlamentaria de corrección de estilo y, durante su exilio londinense –en el cual tampoco se significó especialmente–, redactó lo que Menéndez Pelayo describió como un "Estudio crítico sobre las tragedias de Shakespeare" de "poca originalidad en la doctrina, tomada en su mayor parte del Curso de literatura dramática de Schlegel (Guillermo) así como de Hazlitt y otros críticos de la Edinburgh Review ", aunque "notable por el tiempo en que se hizo"[4]. El tal "estudio" permaneció inédito en la Biblioteca Menéndez Pelayo y no apareció hasta 2000[5]. Aparte de varias notas y cartas sobre diversos temas, la mayor parte del manuscrito la componen páginas de contenido shakespeariano. Ya en un primer examen puede observarse que Menéndez Pelayo se quedó corto respecto a la "poca originalidad" del texto, pues, a excepción de las cuatro últimas, estas páginas no son realmente originales de Herrera, sino traducciones y, además, traducciones fragmentarias, aunque con algunas interpolaciones significativas del traductor. Interesan estas y sus comentarios personales sobre seis obras de Shakespeare, que lo convierten en uno de los primeros españoles que evitan las generalidades y escriben sobre el dramaturgo a partir de los textos.

En primer lugar figuran dos escritos de William Hazlitt, ambos en traducción incompleta[6]. En uno de ellos, y bajo el epígrafe de "Piezas dudosas de Shakespear", cuando Hazlitt expone sus razones para no atribuir a Shakespeare la tragedia Tito Andrónico, Herrera interpola en su traducción el siguiente comentario:

Todas estas objeciones de Hazlitt para rechazar esta pieza como genuina de Shakespeare pueden igualmente explicarse en mi concepto suponiéndola una de sus primeras composiciones. El hecho es que este drama es tan extravagante, tan inmoral, tan cruel y tan sangriento que los críticos ingleses y los apasionados de Shakespeare no quisieran darle lugar entre sus producciones, mas no porque sea desemejante a las demás de sus piezas. Sangre,

horrores, indecencias, escenas extravagantes e inmorales y otros defectos se encuentran en otras piezas de Shakespeare comprendidas en sus obras, y en mi concepto la diferencia consiste solamente en el más o el menos[7].

La autoría de Tito Andrónico ha sido tema de debate entre los críticos y editores de Shakespeare y, aunque algunos de ellos han rechazado esta obra como original de Shakespeare, la mayoría la ha aceptado como tal. Al fin y al cabo, y como propone Herrera, en tanto que dramaturgo principiante, Shakespeare imitó y emuló el tipo de tragedia que se aplaudía en los escenarios londinenses. En cuanto a la presencia de sangre y horrores en otras obras de Shakespeare, es cierto que estos aparecen hasta en obras tan señeras como El rey Lear. Sin embargo, la diferencia no consiste en el más o el menos, como decía Herrera, sino en el cómo, ya que en El rey Lear la violencia cumple una función dramática significativa y expresa una visión del ser humano cualitativamente muy distinta de la de Tito Andrónico. Más adelante volveré sobre la idea de las indecencias e inmoralidades en esta y otras obras de Shakespeare.

La tercera parte del manucrito, titulada “Richardson o de las Mugeres de Shakespear”, es una traducción parcial del ensayo de William Richardson “On Shakespeare’s Imitation of Female Characters” (1789). Richardson es hoy un crítico muy olvidado, pero pudo interesarle a Herrera por su interés moralista en los personajes shakespearianos, a los que consideraba ejemplos de conducta de los que podían extraerse importantes lecciones[8].

La cuarta parte del manuscrito es la más extensa. Consiste en traducciones fragmentarias de quince de las exposiciones que Schlegel dedicó a las obras de Shakespeare en sus célebres conferencias vienesas. Herrera va interpolando sus propios comentarios, más abundantes y extensos que en las partes anteriores[9]. A veces adopta una posición crítica ante Schlegel, como cuando observa, a propósito de Medida por medida: “No habla Schlegel de la inmoral alcahueta y su comparsa y del lenguaje indecente porque no le conviene, y así hace generalmente en todos sus análisis, pintando siempre al poeta por el lado más favorable”[10]. En efecto, Herrera observa en Schlegel una ciega inclinación por

Shakespeare, y así se lo vuelve a reprochar en una interpolación a la exposición sobre El mercader de Venecia: “Este modo con que Schlegel convierte los defectos de su ídolo en otras tantas bellezas es sumamente ingenioso mas no verdadero, y bien se le puede aplicar el refrán italiano si [sic] non é vero é ben trovato ”[11].

Otras veces, sus reacciones ante los comentarios de Schlegel son más específicas. Así, y respecto a Otelo, cuando el crítico alemán cree que Shakespeare cometió una feliz equivocación tomando por negro al héroe, Herrera señala que, si fue equivocación, “en nada contribuyó el color bronceado o negro de su personaje en la excelencia de su drama” y estima que fue el “ingenio” del autor lo que decidió la creación de su personaje, al que plasmó “como por instinto”[12]. Herrera también le discute a Schlegel una opinión sobre Macbeth: frente a su idea de que Shakespeare planteó en esta tragedia una lucha entre el bien y el mal para demostrar la obra de una providencia, Herrera objeta: “Yo creo que Shakespeare, ni en esta ni otras piezas, se ha propuesto objeto ninguno moral, a lo menos directamente”[13]. Al expresar esta reserva, Herrera parece dar a entender que el contenido moral de las tragedias de Shakespeare está más implícito que explícito, y generalmente integrado en la visión artística de la obra.

Donde Herrera interpola más comentarios es en la exposición de Schlegel sobre El rey Lear. Si este cree que el rey demuestra decrepitud al expulsar a Cordelia, su hija menor, Herrera opina que el rey ya se muestra decrépito antes de la expulsión al repartir su reino entre las hijas. Algunos críticos comparten esta opinión al juzgar la obra atendiendo a su realismo psicológico –o a su ausencia de él–, pero sin considerar el sentido de la historia en la que Shakespeare se inspiró[14]. Herrera también discrepa de Schlegel al entender que las respuestas de las dos hijas mayores a la pregunta inicial del rey (“Decidme quién de vosotras me ama más”) puede ser exagerada, pero no falsa. En cuanto a Cordelia, estima Herrera que las respuestas que le da a su padre en esa primera escena muestran “una obstinación y un secreto resentimiento que la hace poco amable y no se acuerda muy bien con su carácter en las escenas sucesivas”. Ahora bien, el texto no confirma que Cordelia albergue un “secreto resentimiento” –más bien lo contrario–, y su bondad y rectitud quedan claras en sus apartes y hacia el final de esta

escena[15].

Herrera concluye la parte shakespeariana de su manuscrito con cuatro páginas de comentarios personales sobre seis obras de Shakespeare – Julio César, Antonio y Cleopatra, Troilo y Crésida, Cimbelino, Las alegres comadres de Windsor y Mucho ruido por nada, quizá todos ellos incompletos–. Para redactarlos tal vez se inspirase parcialmente en el formato de Schlegel, aunque no en los juicios ni en la orientación del crítico alemán. En todos ellos se trasluce su visión clasicista del teatro: elogia algunos de los aciertos expresivos de Shakespeare en Julio César, pero la juzga "cargada de incidentes, irregular tanto en la composición como en el modo de expresarse"[16]. De los protagonistas de Antonio y Cleopatra dice que "no tienen nobleza, ni los sentimientos están expresados con la energía y dignidad trágica", y añade que Shakespeare no revela a sus personajes, sino que "se atiene con escrupulosidad a lo que la fama cuenta de estos dos amantes y nada pone de su parte"[17]. En cuanto a Troilo y Crésida, Herrera escribe entre otras cosas:

Yo no sé qué juicio haría Shakespeare del poema de Homero [i.e., la Ilíada] cuando compuso esta tragedia o tragicomedia, pues no es creíble que si él hubiera apreciado en lo que vale aquella incomparable producción del entendimiento humano, no se hubiera jamás atrevido a convertir en personajes dramáticos y de mala especie los caracteres singularmente heroicos del Padre de la poesía. No sé si Shakespeare se propuso ridiculizar los personajes de Homero, pero, de todos modos, el ridículo recae sobre su extravagante composición[18].

Bastante más favorable es el análisis que hace Herrera de Mucho ruido por nada, cuyo título deja en su original inglés (Much Ado About Nothing). Aunque incompleto –no pasa del segundo acto, escena tercera–, es el más extenso de estos comentarios personales sobre obras de Shakespeare, y parece estar escrito con el texto original a la vista[19]. Destaca Herrera la lograda interacción de las dos tramas y elogia el diálogo de la obra, "bien sostenido… brillante, natural, cómico, grave, según los personajes y asunto de

que tratan". Con algún reparo al carácter "libre" o a la gracia "desvergonzada" de Beatriz, Herrera reconoce en las palabras de Don Juan "la mano que pintó con tanta maestría la malignidad de Yago" y celebra la agudeza y originalidad con que Shakespeare "pinta las cosas de un modo inimitable y que son una continua muestra de su genio", lo que va demostrando con abundancia de citas en el original inglés. Esta atención al texto le diferencia de Schlegel, que en sus conferencias sobre los dramas de Shakespeare rara vez entraba en tales detalles. Mutatis mutandis, el método de Herrera se parece más al de Samuel Taylor Coleridge, quien en sus ciclos de conferencias sobre Shakespeare se detenía en pormenores textuales, que citaba una y otra vez, para mostrar cómo contribuían a crear el conjunto unificado de la obra que exponía. Aunque no menciona a Coleridge, es posible que Herrera tuviera noticia de quien llegó a ser una celebridad como conferenciante y crítico de Shakespeare.

En su orientación clasicista, los comentarios de Herrera sobre obras shakespearianas vienen a coincidir con los que interpoló en sus traducciones. Sus preocupaciones moralistas recuerdan a las de José Joaquín de Mora, quien tal vez influyera sobre él en este y otros aspectos: tuvieron que conocerse en su exilio londinense, si no antes[20]. Al menos en la campaña antirromántica desplegada en la Crónica científica y literaria, Mora demostró ser hipersensible a lo que le parecían aberraciones del Romanticismo y de todo lo que se asociara con este, entre ellas la inmoralidad de obras y personajes[21]. Por otra parte, y a diferencia de tantos críticos de su época, Herrera demuestra ser un lector atento que no solo lee a Shakespeare en el original inglés, sino que entra en su obra sin limitarse a los pocos títulos que por entonces se conocían o mencionaban en España –fue el primer español que escribió sobre comedias como Mucho ruido por nada u obras problemáticas como Troilo y Crésida –. Por otro lado, Herrera tradujo parte de las conferencias vienesas de Schlegel sobre Shakespeare, aunque, como Mora, se opuso a él[22]. No las tradujo del original alemán, pero si estas se hubieran publicado entonces, habrían dado a conocer a los lectores hispanohablantes unos textos decisivos del pensamiento romántico que aún siguen sin trasladarse en su integridad a nuestro idioma.

* * *

En el capítulo anterior ya se habló de la disputa de José Joaquín de Mora con Böhl de Faber y de su campaña antirromántica en la Crónica científica y literaria. Como vimos, lo poco que Mora dijo de Shakespeare en ese debate fue contradictorio: por un lado, quedó fascinado por él después de haber leído "algo" suyo, pero en la Crónica escribió que hay que ser inglés para gustar de Shakespeare como era necesario ser espartano para gustar de la salsa negra.

Sin embargo, parece que su exilio en Inglaterra tras el fin del trienio liberal, si no cambió totalmente su anterior visión del Romanticismo, sí le llevó a flexibilizarla, así como a revalorizar a Shakespeare. Mora era uno de los emigrados españoles que sabían inglés a su llegada a Inglaterra[23]. Poco después de llegar a Londres, publicó allí tres artículos en inglés sobre poesía española, en los que vino a coincidir con la crítica romántica: ya no insistía en los principios eternos e infalibles del gusto, sino que se adhería a los del historicismo romántico; frente al universalismo clasicista admitía el factor nacional como determinante de las cualidades dominantes de la poesía, y elogiaba la espontaneidad y originalidad de los romances medievales españoles. Además, y ante la situación de la literatura española del momento, proponía que los nuevos escritores se dejaran influir por la literatura inglesa más que por la francesa, ya que "el estilo inglés, libre, natural, vigoroso, a veces lúgubre, pero siempre independiente, es más indicado para la poesía española que la pobreza, el servilismo y la uniformidad de los escritores de la corte de Luis XIV"[24]. Por si no era suficiente, Mora elogiaba los estudios sobre literatura española de los alemanes: "Schlegel y Bouterwerk, aunque suelen descuidar el respectivo mérito de los autores, penetran en el espíritu que les inspiró y saben apreciar las imponentes bellezas de sus primeros esfuerzos"[25]. En este aspecto, su posición es ahora diametralmente opuesta a la que adoptó contra Böhl de Faber.

Mora contó en Londres con un trabajo remunerado, gracias al cual no tuvo que depender del escaso subsidio que el gobierno británico acordó para los emigrados españoles. Hasta que se trasladó a Argentina en 1827, desplegó una continua labor como traductor,

escritor y periodista: trabajó para el editor y empresario alemán afincado en Londres Rudolf Ackermann, que orientó parte de sus publicaciones hacia América Latina[26]. Como redactor español de Ackermann, Mora dirigió el Museo Universal de Ciencias y Artes y el Correo Literario y Político de Londres, escribió los llamados Catecismos –manuales sobre temas y materias científicas– y fundó No me olvides, una especie de almanaques primorosamente editados, con poemas y relatos en prosa traducidos por él, que Ackermann basó en un famoso libro de bolsillo alemán (Vergißmeinnicht) y en la adaptación inglesa de este (Forget Me Not).

Fue en uno de esos almanaques donde Mora publicó una "Imitación de una escena de Shakespeare, en su Comedia intitulada: 'As You Like It' [Como gustéis] "[27]. La escena en cuestión, primera del segundo acto, presenta al duque desterrado alabando su nueva vida en el bosque; de hecho, su parlamento se sitúa en la tradición estoica plutarquiana según la cual el destierro no es una desgracia, sino una prueba y una oportunidad, y, por tanto, un caso de " consolatio en el exilio"[28]. Se trata del único texto de Shakespeare que Mora tradujo o imitó, y su elección puede ser significativa no solo por ser un pasaje memorable, sino porque su tema le hablaba a él personalmente como exiliado forzoso. "Imitación" es aquí un término apropiado, ya que la versión de Mora resulta demasiado libre para ser una traducción[29].

Por otra parte, y sin que se adivine su propósito, Mora omite o cambia al menos dos temas esenciales del mensaje original. Ya en el primer verso de Shakespeare el duque se dirige a sus "co-mates and brothers in exile", lo que indica una reunión de desterrados –y, por si el lector o espectador ha olvidado el motivo de este exilio, un noble menciona versos más adelante al hermano usurpador que ha desterrado al duque–. En segundo lugar, también desde el principio queda claro en Shakespeare que el lugar de ese destierro no es otra corte o ciudad, sino "these woods" ("estos bosques"), es decir, lo contrario de la civilización. Sin embargo, el duque elogia su actual morada y halla consuelo en la adversidad. Pues bien, Mora sustituye la referencia inicial a los bosques por "esta vida" y no hace explícito el lugar en que se encuentra hasta casi treinta versos más adelante. En cuanto al hecho mismo del destierro, en Mora el duque se dirige

a sus “amigos, fieles compañeros / de mi abandono mísero” y, aunque el noble alude más adelante al hermano “que os usurpara el trono”, no añade, a diferencia de Shakespeare, el destierro que siguió a la usurpación. Además, ¿por qué “abandono” en vez de “exilio” o “destierro” y por qué más adelante no se menciona explícitamente el destierro forzoso? Como veremos más adelante, otro expatriado español en Londres escogió para traducir un pasaje de Shakespeare que también versaba sobre el destierro porque, como él mismo escribió, sintió que el fragmento expresaba dolorosamente su propio caso. Por la razón que fuese, Mora eligió para “imitar” una escena de contenido bien preciso que supuestamente le afectaba, pero lo dejó desdibujado y sacado de contexto, casi incomprensible y sin ofrecer a cambio una imitación coherente.

Muy distintos fueron los artículos que Mora publicó sobre Shakespeare en Argentina, ya que en ellos se expresaba el cambio de actitud al que le había inducido su exilio londinense. Llegó allí en febrero de 1827 invitado por el presidente Rivadavia “para entrar en el servicio público”, al objeto de “ocuparse en el país en la redacción y publicación de papeles de instrucción”. Su permanencia en Buenos Aires no pasó de diez meses, ya que en diciembre de ese año se trasladó a Chile[30]. Los “papeles de instrucción” fueron la Crónica Política y Literaria de Buenos Aires y El Conciliador, y fue en el primero de estos periódicos donde publicó tres artículos relacionados con Shakespeare. En ellos, y sin renegar de su formación clasicista, evitó dogmatismos, mostró su apertura a criterios de belleza que no fueran los clásicos y relativizó el concepto del buen gusto.

El primero era más bien su reseña de una representación de la ópera Otelo de Rossini, cuyo libreto, como vimos, no estaba basado en la versión neoclásica de Ducis, sino en una adaptación directa de la tragedia de Shakespeare. Mora empezaba escribiendo:

El asunto es el de una de las más bellas tragedias del inmortal creador del teatro inglés. Mas para arreglarla a una escena extraña ha sido menester despojarla de todas las incongruencias y bufonadas que solo pueden excusarse en Inglaterra, porque solo allí

se entiende la sublimidad de las bellezas en que todo lo demás se oscurece y confunde[31].

En este juicio subsiste su anterior condena de las bufonadas de Otelo y la idea de que mezclarlas con sus bellezas pertenece a una estética característica o peculiar de los ingleses. Mora explicaba que para representarla en el teatro europeo fue necesario "sacrificar un buen número de pasajes y escenas del original". Sin embargo, precisaba de inmediato:

Es verdad que otras supresiones hechas generalmente en la misma pieza nacen de las leyes severísimas a que la poesía dramática está condenada por el abuso del gusto clásico y de que los ingleses se han emancipado gracias al espíritu de independencia que anima todas sus instituciones.

Aquí se muestran dos cuestiones que Mora no habría formulado de este modo antes de su exilio londinense. Primero, que no es el "gusto clásico" en sí, sino su abuso, lo que somete al teatro a "leyes severísimas"; segundo, que, como pudo comprobar personalmente en Londres, "el florecimiento literario de la época [sería para él] una de las consecuencias de la libertad de pensamiento y expresión en Inglaterra, lo mismo que relacionaba la prosperidad material con las libertades públicas"[32].

Sin embargo, parece que su comentario sobre el "abuso del gusto clásico" indujo a error a algunos lectores y motivó "observaciones" de otro periódico, por lo que Mora respondió expresamente a ellas en su artículo "Shakespeare"[33]. En él señalaba que en el teatro isabelino los acontecimientos de una tragedia se sucedían sin unidad de tiempo ni lugar, y que en ella podía haber escenas jocosas. Añadía que Shakespeare es la personificación del genio inglés e ilustraba esta afirmación con referencias a Hamlet y Macbeth y a los cuadros de la historia de su país, y remitiendo a escenas de Ricardo III y de Enrique VIII. Sin embargo, Mora

precisaba que sus virtudes no se pierden cuando Shakespeare está "separado de su tierra natal": en su universalidad e intemporalidad, el talento de Shakespeare le permitía crear situaciones y personajes muy diversos, sin olvidar los femeninos, todos ellos pintados "con inimitable delicadeza".

Resulta inevitable preguntarse si este es el mismo Mora que antes abominaba de Böhl y de Schlegel y defendía el teatro de Racine frente al de Shakespeare[34]. Ahora bien, sin dudar de la sinceridad de su idea y del cambio de su ideario estético, el hecho es que su artículo no es original, sino copia en muy alto grado de un ensayo titulado "Shakspeare" (1825) del escritor, profesor y político Albert-François Villemain (1791-1870), del que Mora tradujo e incorporó literal o casi literalmente párrafos enteros para sustentar sus argumentos sin reconocimiento de autoría[35]. Véase solo una muestra:

Nul poète ne fut jamais plus national que Shakspeare; [illegible]

Publicado en Buenos Aires en un periódico que no tuvo continuidad, este artículo no se conoció en la España de la época, ni siquiera años después. Aunque era en su mayor parte una apropiación no reconocida, daba a conocer a sus lectores unos juicios y argumentos sobre Shakespeare en los que el autor original se resistía a valorarlo en el marco del debate sobre lo clásico y lo romántico, y resultaba más acorde con los románticos que con los clasicistas –unos juicios y argumentos que sí tendrían resonancia en España años después al publicarse en traducción el ensayo original de Villemain[38]–. Stendhal, admirador de Shakespeare, diría de su autor:

M. Villemain, que lanzó una salva de frases elegantes a lo Voltaire contra vuestro gran poeta, se redimió en 1825 con un excelente artículo. Es verdad que M. Villemain aún no percibe los méritos principales de Shakespeare, pero al menos habla de ellos de manera decorosa[39].

Por lo demás, si en este artículo Mora rectificaba con respecto al teatro del Siglo de Oro, una semana después escribía elogiosamente sobre el de Calderón y lo comparaba con el de Shakespeare[40]. Para él, ambos dramaturgos coinciden en su uso de la poesía lírica, la historia y la tradición, y en combinar en sus obras lo serio y lo jocoso, pero las diferencias entre ellos son más visibles. Por un lado, si elogia la "admirable destreza" de Calderón en "hacer y deshacer el nudo del drama", observa que en Shakespeare la trama es un elemento secundario: "lo principal es la pasión y el carácter, y a la pintura de estos dos grandes objetos se subordinan todas las demás partes de la composición". Calderón puede ser brillante e ingenioso, pero Shakespeare supera a Calderón porque "solo busca la verdad, y siempre la presenta desnuda, aun a riesgo de ofender los ojos delicados." Y concluye Mora:

Por último, el poeta español no puede disimular el trabajo clásico, el estudio literario, el hábito de los modelos; el poeta inglés es un genio aparte que solo se somete al impulso que lo agita y en cuyo trabajo no se descubre la menor traza de imitación, de precepto didáctico, de mérito convencional.

Queda, pues, claro en estos artículos sobre Shakespeare que, aunque no fuera original en sus ideas o argumentos, el Mora de 1827 quiso distanciarse del que polemizó con Böhl de Faber. Se alejaba del Clasicismo, desde luego de los "abusos de gusto clásico", y se acercaba en bastantes puntos al ideario romántico. Como este cambio ya se apreciaba en los artículos sobre poesía española que escribió en Inglaterra, por lo visto fue el exilio londinense lo que reorientó su poética y, en particular, su apreciación de Shakespeare.

Ahora bien, tal reorientación no le supuso exactamente una negación del Clasicismo ni una conversión total al Romanticismo. En 1840, ya regresado a España, escribía en el prólogo de sus Leyendas españolas que si algunos poetas recientes se dedicaban a examinar "la gran cuestión pendiente en la actualidad entre clásicos y románticos" él tenía una razón poderosa para no tomar parte en tal disputa, y es que no la entendía:

Tan incomprensible es a mis ojos el clásico que desdeña, desprecia o ridiculiza los nuevos elementos artísticos que ha introducido en la literatura de los pueblos meridionales el mayor conocimiento que han adquirido de la alemana y de la inglesa, como el romántico que trata tan irrespetuosa y hostilmente a los modelos de perfección que abundan en las filas contrarias. Nadie me hará creer que Shakespeare es un bárbaro y Calderón un extravagante, ni tampoco podré persuadirme que fueron dos genios de primer orden por la única y exclusiva razón de no haberse sometido a ciertas reglas y de no haber adoptado cierto género de imágenes y metáforas que son, en entender de ciertos hombres, condiciones necesarias y límites positivos de la excelencia literaria, y trabas mezquinas y absurdas en opinión de otros que batallan en las filas opuestas[41].

En efecto, y como se ha observado, Mora pudo sentirse atraído por la novedad romántica después de haber arremetido contra ella, pero sin renunciar completamente a su herencia clasicista. Como a otros críticos de su tiempo, a Mora se le ha atribuido un carácter contemporizador:

Había en él una naturaleza cambiante, voluble y acomodaticia, capaz de desarraigo y adaptación y un deseo innovador; pero carecía del espíritu angustiado y verdaderamente romántico de Blanco White. Lo que en este responde a una íntima necesidad, en Mora, como en otros españoles de su tiempo, no pasa de ser las más veces ejercicio de literato, curiosidad superficial[42].

De Blanco White se hablará en el capítulo siguiente. En lo que respecta a Shakespeare, cabe preguntarse si fue la naturaleza acomodaticia de Mora lo que le llevó a elogiar al dramaturgo en la prensa de Buenos Aires después de expresar sus reservas clasicistas frente a él años atrás en la prensa española. Si en 1827 lo comparaba con Calderón y afirmaba que Shakespeare era "un genio aparte", puede que ya tuviera esa opinión en 1813 tras haberlo leído entusiasmado, según se desprende de la carta dirigida desde Francia a la mujer de Böhl[43]. De modo semejante a críticos británicos tan distintos como Gildon, Blair y después Hazlitt, Mora debió de reparar desde el principio en que no se podía entender ni juzgar a Shakespeare exclusivamente desde la poética de las reglas[44].

* * *

Los que atacaron el teatro nacional [i.e., español] fueron Don José Joaquín de Mora y un amigo suyo, más notorio desde entonces por

su conducta política que por sus méritos literarios, el cual ha abjurado los principios que entonces profesaba, no para ponerse totalmente en favor de la causa de los románticos, sino adoptando las ideas más liberales y justas de los poetas y críticos ingleses.

El autor de estas líneas era el escritor y político liberal Antonio Alcalá Galiano, educado, como tantos de su generación, en la estética clasicista, y el "amigo" de Mora a quien menciona no era otro que él mismo. Esta abjuración de sus primeros principios literarios la confesó en una serie de artículos sobre la literatura española del XIX que publicó en la revista inglesa The Athenaeum en 1834[45]. Como vimos, había apoyado a Mora en su campaña antirromántica frente a Böhl de Faber y las ideas de Schlegel, pero, exiliado en Londres durante la Década Ominosa, se abrió a las nuevas corrientes y acabó siendo partidario de Shakespeare: en su "introductory lecture" de 1828 como profesor de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad de Londres –conferencia inaugural, que pronunció en inglés[46]–, además de ponderar el spirit of the age y su cosmopolitismo literario, celebró el aplauso que recibían "the genius of Shakespeare" y los actores ingleses en los teatros de París, y citó un famoso verso del dramaturgo[47].

También fue en 1834 cuando defendió la nueva estética en su "Prólogo" a El moro expósito, de Ángel de Saavedra, considerado habitualmente el manifiesto del romanticismo español[48]. Parece que Alcalá Galiano llegó a aceptar las categorías de Schlegel, tanto la de "clásico/romántico" como la distinción entre forma mecánica y forma orgánica, la primera de las cuales sería la peculiar de la escuela clasicista, cuya poesía está sometida a normas excesivamente precisas. Al mismo tiempo, también insistía en que tales conceptos no eran del todo aplicables a una literatura como la inglesa: "Inglaterra no consiente, ni casi conoce la división de los poetas en clásicos y románticos", un hecho que se ha explicado desde entonces de diversas maneras[49]. En efecto, su abandono del Clasicismo puede atribuirse, al menos en parte, al conocimiento que fue adquiriendo en Londres de la literatura y la crítica inglesas. Estimaba que los escritores ingleses sobresalían tanto por su inspiración y buen gusto como por su extraordinaria variedad y

originalidad. Por eso consideraba un producto de menor calidad todo lo que le pareciera mera imitación, que es lo que veía en las literaturas latina y francesa[50].

Como ya vimos, fue también en esa serie de artículos de The Athenaeum donde Alcalá Galiano mencionó a Shakespeare y su "poesía tan elevada e imaginativa" al criticar el atrevimiento y la vanidad que demostró Moratín al traducir Hamlet sin el suficiente dominio del inglés ni la necesaria comprensión de una poesía de tanta altura[51]. Después, volvió a hablar de Shakespeare en 1839 cuando participó en los coloquios literarios del Ateneo de Madrid. Recordemos que los Ateneos nacieron en el siglo XIX como foros de debate en los que participarían investigadores, intelectuales y artistas –el de Madrid se llamó precisamente Ateneo Científico, Literario y Artístico, y en él dieron cursos y conferencias personalidades de estos tres ámbitos–. Pues bien, según las actas de esta institución, Alcalá Galiano intervino allí varias veces sobre cuestiones directa o indirectamente relacionadas con Shakespeare[52]. Así, el 22 de febrero de 1839, en el "Examen de las unidades dramáticas" propuesto por Antonio María Segovia –de quien se habló en el capítulo sobre Otelo y se hablará en el dedicado al Macbeth de 1838–, reconoció que siendo joven había participado de un "respeto supersticioso" por su observancia, pero que "mirando actualmente las cosas de un modo distinto, se veía precisado a sostener la opinión contraria". A propósito de la unidad de lugar, señaló que en las comedias españolas y en Shakespeare los personajes se trasladan de un lugar a otro "sin destruirse por eso la ilusión". Y añadió:

El Hamlet de Shakespeare, por ejemplo, no puede ser pintado en veinticuatro horas, porque no era posible presentar en tan corto espacio de tiempo todos los rasgos peculiares suyos que pueden darnos una idea exacta de aquel personaje singular.

Después, en la sesión del uno de marzo de ese año, discrepó de una intervención en la que se afirmaba que en Shakespeare muchas veces desaparece el interés dramático por faltar la unidad de acción.

Alcalá Galiano negó “las inverosimilitudes a que puede dar ocasión la infracción de las unidades”, y precisó:

He visto representar en Inglaterra la tragedia de Otelo de Shakespeare. El protagonista, durante la acción, hace un viaje desde Venecia a Chipre, y puedo asegurar que yo he hecho con él ese viaje en el teatro sin marearme. La razón es que Shakespeare arrastra al espectador, le conduce adonde quiere sin violencia, sin que advierta la inverosimilitud, bien al contrario de Ducis, a pesar de haber procurado este sujetar su Otelo a la rigidez de las reglas[53].

Por último, en la sesión del Ateneo del 8 de marzo, y a propósito de las reglas que debe observar un autor dramático, Alcalá Galiano sostuvo que “este debe formar su plan sin pensar en las reglas; crear caracteres no de abstracciones, sino de realidades, de la manera que abundan en las obras de Shakespeare”.

Seis años después, y en su Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII, Alcalá Galiano volvió sobre Shakespeare y dio nuevas muestras del cambio de visión que experimentó en sus años londinenses, especialmente por influencia de la literatura y la crítica inglesas. Expresó su admiración por la literatura isabelina, en la cual

floreció y sobresalió uno de los hombres más grandes que se han conocido en aquella edad y en todas, quizá el primer dramático del mundo, Guillermo Shakespeare, cuya gloria no ha relucido como debía hasta estos últimos tiempos, pero en quien aun los mismos clásicos van reconociendo ciertas dotes, que, si bien están oscurecidas por las faltas propias de su tiempo, todavía le presentan como un coloso que aterra, admira, aunque lleno en sus proposiciones gigantescas de lo que en una estatua de menores dimensiones serían defectos groseros y chocantes[54].

Lo que suena como un simple panegírico lo insertaba Alcalá Galiano en su exposición de los “clásicos”, generalmente franceses, del siglo XVIII; más exactamente, en dos tragedias en las que Voltaire se habría propuesto imitar a Shakespeare. Mencionando el ensayo sobre Shakespeare de Abel-François Villemain del que he hablado antes, Alcalá Galiano estimaba que, en su Zaira, Voltaire no logró dotar a Orosmán de la sublimidad de Otelo:

No pudo remontarse Voltaire como se remontó Shakespeare, en cuya obra se observan las perfectas graduaciones que llevan los movimientos del corazón del hombre, cuando el traidor, obrando en el ánimo receloso, noble e impetuoso de Otelo, le van precipitando en el delito y convirtiendo en ferocidad sus naturales ímpetus, aunque violentos, inclinados a lo bondadoso[55].

De manera semejante, Alcalá Galiano conviene con Villemain en que Voltaire, en La muerte de César, se quedó corto al imitar el Julio César de Shakespeare. Así, en la tragedia de Voltaire, el discurso de Marco Antonio ante el cadáver de César

no puede compararse con el artificioso lenguaje que Shakespeare pone en boca de Antonio, y que es una brillante muestra de la riqueza de imaginación y agudeza de ingenio del poeta inglés, al cual, si bien de escasa instrucción, parece que había revelado sus arcanos respecto al hombre la naturaleza[56].

Las observaciones de Alcalá Galiano sobre Shakespeare como profundo observador del corazón humano y creador de sus propias reglas no son nada originales. Empezaron ya en el siglo XVIII, especialmente en Inglaterra, pero se renovaron vigorosamente a partir de las primeras décadas del XIX en las corrientes críticas que destacaban su genio en la creación y caracterización de personajes realistas. Alcalá Galiano se unía a esta tendencia al afirmar que

sabía crear personas como reales y verdaderas, tales que todos creemos reconocerlas, pues vemos en los rasgos y en las facciones que en ellas relucen criaturas que, si no existieron, pudieron haber existido[57].

Pues bien, llegado a este punto, Alcalá Galiano hizo una observación que merece destacarse. Ya vimos que en la España del siglo XVIII era habitual comparar a Shakespeare con algún dramaturgo español del Siglo de Oro (generalmente, Lope o Calderón) y que, por influencia de Schlegel, la asociación quedó establecida entre Shakespeare y Calderón. Alcalá Galiano prefirió comparar al dramaturgo inglés con Cervantes. Ciertamente, no fue el primer español en asociar a ambos: el escritor costumbrista José Somoza (1781-1852), de quien se hablará más adelante, ya lo hizo antes, aunque no por las mismas razones que Alcalá Galiano. Para este, lo que unía a los dos autores era su extraordinaria capacidad para crear "caracteres perfectamente cabales". Y añadía:

Y digo que otro ingenio supo crearlos también en España, porque solo puedo comparar a Shakespeare con Cervantes, y los españoles debemos conocer en qué consiste esta creación de caracteres verdaderos, cuando, acordándonos del hidalgo de La Mancha, le tenemos tan retratado en nuestra imaginación que, al ver dibujado su semblante por los pintores, decimos si es o no parecido, prueba de ser un ente del cual puede decirse que ha adquirido realidad completa. De este modo había creado Shakespeare[58].

Seguramente fue por influencia de la novela –el género literario dominante en el siglo XIX, y en el que tanto cuenta la creación de personajes–, como se pudo preferir esta comparación en lugar de la de Shakespeare con dramaturgo clásicos españoles. El caso es que

Alcalá Galiano lo comparó con Cervantes porque los personajes verdaderos y realistas de ambos ingenios encierran un enorme potencial pictórico o icónico. Como acabamos de ver, ilustró su observación con el caso de don Quijote, pero también habría podido hacerlo fácilmente con personajes de Shakespeare, teniendo en cuenta que, como señaló, estos son tales que todos creemos reconocerlos. Décadas más tarde los novelistas Juan Valera y Emilia Pardo Bazán volverían a comparar a Shakespeare y Cervantes basándose en los mismos criterios que Alcalá Galiano[59].

Notas al pie

[1] Este capítulo y el siguiente resultan de una extensa revisión y ampliación documental de mis anteriores trabajos: El manuscrito shakespeariano de Manuel Herrera Bustamante (Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2001) y "Discovering Shakespeare in exile: Spanish Emigrés in England (1819-1840)". Miscelánea: A Journal of English and American Studies, 46 (2012), pp. 83-98.

[2] Vicente Llorens, Liberales y románticos, pp. 153-165.

[3] Como apunta Llorens (Liberales y románticos, pp. 385-386), a su llegada a Inglaterra los emigrados se encontraron no solo con un florecimiento de la literatura romántica inglesa que ya se había producido desde Wordsworth y Coleridge, sino con una renovación de la crítica literaria, debida especialmente a la importación de las ideas románticas extranjeras. Las Vorlesungen de Schlegel, traducidas al inglés en 1815, fueron allí ampliamente comentadas y aplicadas, y la Biographia Literaria de Coleridge acusaba decisivamente la influencia de la filosofía alemana.

[4] Marcelino Menéndez Pelayo, Epistolario, II, ed. Manuel Revuelta Sañudo (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982), p. 69.

[5] Se publicó al año siguiente en El manuscrito shakespeariano de Manuel Herrera Bustamante (véase nota 1 de esta sección).

[6] El primero es el titulado "Hazlitt. Sobre Shakespear. Estilo clásico y romántico", octava de las Lectures on the literature of the Age of Elizabeth (1820), que incorpora a su vez una parte de la reseña que Hazlitt dedicó a las conferencias vienesas de Schlegel en su traducción inglesa, a la que me referí en el capítulo anterior (véanse pp. 328 y 330 y notas 18 y 33).

[7] Se trata de un artículo de Hazlitt que desde 1817 se publica incluido en su Characters of Shakespeare's Plays. Véase El manuscrito shakespeariano, p. 48.

[8] En la traducción de este ensayo solo hay, intercalado, este sucinto comentario: “Efectivamente, esta pintura es admirable” (El manuscrito shakespeariano, p. 55). Se trata de una escena de El rey Lear en la que Cordelia, aun habiendo sido tratada injustamente por su padre, demuestra que no solo no le guarda rencor, sino que llora sus desgracias y continúa queriéndolo. A propósito, esta escena, que les ha parecido sensiblera a bastantes críticos modernos, solo aparece en la primera edición del original inglés, de 1608 (titulado The Historie of King Lear), ya que fue omitida totalmente en la segunda, de 1623 (titulada The tragedie of King Lear). Entre ambos textos hay un alto número de variantes, y la segunda es con toda probabilidad una revisión de la primera, seguramente del propio Shakespeare.

[9] Herrera no traduce del original alemán, sino que empieza traduciendo de la versión inglesa de John Black –August Wilhelm Schlegel, A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature (London: Baldwin, Cradock & Joy, 1815)– y continúa a partir de la francesa de Mme. Necker de Saussure – Course de littérature dramatique (Paris et Genève: J.J. Paschoud, 1814).

[10] El manuscrito shakespeariano, p. 66.

[11] El manuscrito shakespeariano, p. 67.

[12] Sin embargo, y en lo que respecta a la raza del protagonista, ni Schlegel ni Herrera se preguntaron cuánto debía Shakespeare a la historia italiana de Cinthio en la que se basó, y en la que Otelo es un “capitano moro” cuya “nerezza” (negritud) se menciona explícitamente: Gianbattista Giraldi Cinthio, Gli Hecatommithi, Deca Terza (Ferrara: Torrentino, 1565), p. 577.

[13] El manuscrito shakespeariano, p. 80.

[14] La historia del rey Lear está recogida en la Historia Regum Britaniae de Geoffrey of Monmouth (siglo XII), en la que se habla de un gobernante llamado Leir, fundador de la ciudad inglesa de Leicester (Leir-cester) y coetáneo de Joás, rey de Judá (siglo VIII a.C.). Al mismo tiempo, en la literatura infantil europea también figuran cuentos del tipo del rey Lear –en España, el titulado “Como la carne quiere a la sal”: en Carmen Bravo- Villasante, Antología de

la literatura infantil española, vol. 3 (Madrid: Editorial Escuela Española, 1979), pp. 135-137–. La cuestión es que, legendaria o verdadera, la historia parte de una inverosimilitud que encierra un arquetipo, un valor simbólico y una verdad esencial de los que suelen carecer las historias realistas, y esto es lo que debió de atraer a Shakespeare para desarrollar su tragedia.

[15] Herrera no tiene en cuenta que, aparte de la hipocresía que pueda observarse en las respuestas de las dos hijas mayores (y Cordelia es muy sensible a su falsedad), el final de la primera escena ya confirma explícitamente esta hipocresía. En cuanto a la respuesta de Cordelia a su padre, recordemos que ella se niega a entrar en el juego de decirle cuánto le ama, y ante la insistencia de este le responde: "I love your majesty / According to my bond; no more nor less." (1.1.84-85) ("Amo a vuestra majestad según mi obligación; ni más ni menos.") En este sentido, su manera de responder a lo que parece entender como un capricho de su padre sí que puede mostrarla obstinada y poco afectuosa. En las distintas versiones del cuento original con el que asocia la historia del rey Lear se destaca la respuesta aparentemente descarada de la hija menor, que el padre no entiende y que le lleva a desterrarla para más tarde reconocer su error e injusticia y reconciliarse con ella.

[16] El manuscrito shakespeariano, p. 91.

[17] Además, Herrera interpreta erróneamente "salad" en "My salad days! / When I was green in judgement, cold in blood" (1.5.72-73), que comenta: "no se puede dar cita más grosera y chabacana que esta metáfora de la ensalada en boca de una reina y de una reina galante como Cleopatra" (El manuscrito shakespeariano, p. 93). En realidad, "salad" significa aquí más bien "hojas verdes o brotes tiernos" y connota verdor. En el original de Shakespeare la exclamación es elíptica por "In my salad days", y toda la réplica podría traducirse: "En el verdor de mis años, cuando mi juicio era tierno y fría mi sangre".

[18] El manuscrito shakespeariano, p. 94. Herrera desconoce que Shakespeare no se basa en la Ilíada, sino en versiones medievales del mito de Troya muy alejadas del tono épico de Homero.

[19] El manuscrito shakespeariano, pp. 95-98.

[20] Si no en España, quizá en Francia. Herrera fue hecho prisionero durante la invasión napoleónica y conducido a Francia, donde permaneció cinco años. Como Herrera, Mora también fue apresado en la Guerra de la Independencia y trasladado a Francia, donde estuvo internado hasta 1814.

[21] En su "José Joaquín de Mora contra el romanticismo", Fernando Durán señala y comenta la constante preocupación de Mora por el supuesto carácter inmoral de la literatura romántica, al menos según lo expresó en los años en que dirigió la Crónica.

[22] Observaba Menéndez Pelayo – Epistolario, II, pp. 369-370– que el manuscrito de Herrera estaba "en perfecta consonancia con los principios de Schlegel", cuando, como hemos visto, está en completa disonancia respecto a ellos. Aunque no hay duda de que Menéndez Pelayo se asomó al manuscrito, no parece que lo leyera debidamente.

[23] En su La enseñanza del inglés en España (Madrid: Gredos, 1961), pp. 236-240, Sofía Martín-Gamero no incluye a Mora entre los emigrados que sabían inglés a su llegada a Inglaterra. Sin embargo, Miguel Luis Amunátegui, en su Don José Joaquín de Mora. Apuntes biográficos (Santiago de Chile: Imprenta Nacional, 1888), p. 15, afirma que Mora aprendió "desde temprano perfectamente la lengua francesa y bastante bien la inglesa". En su Versiones de un exilio. Los traductores españoles de la casa Ackermann (Londres, 1823-1830) (Madrid: Escolar y Mayo, 2015), p. 43, Fernando Durán informa de que Mora "recibió una esmerada educación que incluía el francés, los clásicos latinos y, cosa más rara en España, aunque no en su ciudad natal [Cádiz], el inglés." En efecto, Antonio Alcalá Galiano, gaditano como Mora, contaba que, a comienzos del siglo XVIII, Cádiz era una ciudad "floreciente" y que en ella se enseñaba el francés y el inglés, "abundando quienes las aprendiesen hasta llegar a hablarlas con la fluidez y corrección necesarias para la conversación y el despacho de los negocios mercantiles". Véase su Recuerdos de un anciano, p. 12. Y en Ocios de españoles emigrados, periódico publicado en Londres entre 1824 y 1827, ya se decía que Mora redactaba con igual facilidad en inglés que en francés. Véase Llorens, Liberales y románticos, p. 345.

[24] Original: "The English style, free, natural, energetic, sometimes

gloomy, but always independent, is much better suited to Spanish poetry than the poverty, slavishness and uniformity of the writers of the court of Louis XIV." "Spanish Poetry", The European Review (1824), p. 383 [373-383]. Cit. Derek Flitter, Spanish Romantic Literary Theory and Criticism (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 51. Véase también María Eugenia Perojo, pp. 279-285.

[25] Original: "Schlegel and Bouterwerk, though often overlooking the respective merits of authors, penetrate into the spirit that inspired them, and know how to appreciate the striking beauties of their first attempts." "Spanish Poetry: Moorish Romances", The European Review (1825), p. 538. Cit. Flitter, p. 51.

[26] A este respecto véanse Fernando Durán, Versiones de un exilio, p. 93, y Mª José Ruiz Acosta (ed.), La prensa hispánica en el exilio de Londres (1810-1850) (Salamanca: Comunicación Social, 2016), especialmente pp. 66, 223 y 228.

[27] No me olvides. Colección de publicaciones en prosa y verso, originales y traducidas por José Joaquín de Mora (Londres: Ackermann, 1825), pp. 371-373.

[28] Véase al respecto Claudio Guillén, El sol de los desterrados. Literatura y exilio (Barcelona: Quaderns Crema, 1995). Repr. en Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada (Barcelona: Tusquets, 1998), pp. 29-97.

[29] Mora emplea el endecasílabo blanco castellano para trasladar el verso blanco inglés, con lo que logra una andadura rítmica equivalente, pero recurre de continuo a la inversión sintáctica, cuando Shakespeare apenas la usa en toda la escena, de modo que no llega a reproducir o sugerir la naturalidad expresiva del original.

[30] Véase Luis Monguió, "Don José Joaquín de Mora en Buenos Aires en 1827", Revista Hispánica Moderna, XXXI, 1-4 (1965), pp. 303-328.

[31] Mora, "Teatro. Otelo ", Crónica Política y Literaria de Buenos Aires, 41 (21 junio 1827), [p. 3].

[32] Vicente Llorens, Liberales y románticos, p. 420.

[33] Mora, “Arte dramática. Shakespeare”, Crónica Política, 47 (5 julio 1827), [pp. 2-4].

[34] Monguió (p. 309) había observado al respecto: “Espíritu de nacionalidad, color local, historicismo, mezcla de lo jocoso y lo grave como en la vida real, imitación de las costumbres y las preocupaciones de la época, son todos conceptos que pudieran firmar un Herder, un Augusto Guillermo Schlegel, un Agustín Durán, o el mismo contrincante de Mora, Böhl de Faber”.

[35] Abel-François Villemain, “Shakspeare”, en Louis-Gabriel Michaud (ed.), Biographie universelle ancienne et moderne, xLII (Paris: Michaud, 1825), pp. 229-242. Este artículo se reimprimió, con retoques y algunos añadidos importantes, en su Nouveaux mélanges historiques et litteraires (Paris: Ladvocat, 1827), pp. 141-187, así como en otras publicaciones posteriores. Mora se basó en la versión de 1825, como puede apreciarse al cotejar su traducción con los originales franceses.

[36] Villemain, “Shakspeare”, p. 237.

[37] Mora, “Arte dramática. Shakespeare”, p. [3].

[38] Véanse pp. 267-268.

[39] “M. Villemain, qui tira en 1820 une salve de phrases élégantes à la Voltaire contre votre grand poète, s’est racheté en 1825 par un excellent article. Il est vrai que M. Villemain n’aperçoit pas encore les mérites principaux de Shakspeare, il en parle du moins d’une façon décente.” Stendhal, Courrier Anglais. New Monthly Magazine, II, ed. Henri Martineau (Paris: Le Divan, 1835), p. 449.

[40] Mora, “Arte dramática. Colección completa de las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca. Leipzig, 1826”, Crónica Política, 51 (13 julio 1827), [pp. 3-4].

[41] José Joaquín de Mora, “Al lector”, Leyendas españolas (Paris: Vicente Salvá, 1840), p. XIV.

[42] Llorens, Liberales y románticos, p. 247.

[43] Véase p. 182.

[44] En 1863, y un año antes de su muerte, Mora volvió a escribir sobre Shakespeare. Esta vez dedicó un extenso artículo a Julio César, sin duda demasiado extenso, como reconoció él mismo. La mayor parte del texto consiste en "el esqueleto, mal compaginado" de la obra, es decir, un relato de la acción sin mucho análisis ni comentario. En su artículo no faltan observaciones clasicistas, como cuando critica lo que juzga vulgaridades o detalles de mal gusto, pero siempre reconociendo el genio del autor, bien sea por sí mismo o apoyándose en el ensayo sobre Julio César de François Guizot, a quien cita varias veces. Véanse José Joaquín de Mora, "El Julio César de Shakespeare", La América (12 junio 1863), pp. 8-10, y M. Guizot, Shakspeare et son temps. Étud e littéraire (Paris: Didier, 1852), especialmente pp. 240-249.

[45] Antonio Alcalá Galiano, Literatura española: Siglo XIX (p. 114). El original reza: "Those who attacked the national theatre were Don José Joaquín de Mora and a friend of his, since then more notorious for his political conduct than for his literary merits, and who has abjured the first tenets he professed, not indeed by altogether going over to the cause of the Romanticists, but by adopting the more liberal and juster notions of the English poets and critics." Don A. Galiano [Antonio Alcalá Galiano], "Literature of the Nineteenth Century: Spain", The Athenaeum, 344 (31 May 1834), p. 414.

[46] Alcalá Galiano fue uno de los emigrados que mejor sabían inglés a su llegada a Inglaterra –véase al respecto Sofía Martín-Gamero, La enseñanza del inglés en España (Madrid: Gredos, 1961), pp. 236-240–. Como él mismo contaría muchos años después, empezó a aprenderlo de niño y lo practicó con un marinero inglés a quien su padre, marino, había apresado en sus navegaciones y había tomado a su servicio. Después solía leer periódicos británicos, que traducía "con increíble facilidad y corrección", y buscaba el trato con los ingleses: "… llegué a tenerlo frecuente con los oficiales de su marina, de los que siempre había muchos en Cádiz… Adelanté con esto bastante en hablar el idioma inglés." Véanse sus Memorias (Madrid: Enrique Rubiños, 1886), pp. 48-49, 84 y 237.

[47] Antonio Alcalá Galiano, An Introductory Lecture Delivered in the University of London on Saturday, November 15, 1828 (London:

John Taylor, 1828), pp. 30-31. El verso que citó –"[the poet's pen gives to] airy nothing / A local habitation and a name" ("[la pluma del poeta da a] la nada impalpable / un nombre y un espacio de existencia")– procede de El sueño de una noche de verano (A Midsummer Night's Dream), 1.1.16-17.

[48] "Prólogo" a Ángel Saavedra, duque de Rivas, El moro expósito (Paris: Librería Hispano-Americana, 1834), pp. ix-XXXI. Señala Carlos García Barrón que, cuando Alcalá Galiano prologó El moro expósito, ya había asimilado lo bastante de las corrientes románticas como para escribir este prólogo. Véase su La obra crítica y literaria de Antonio Alcalá Galiano (Madrid: Gredos, 1970), p. 111.

[49] "Prólogo", p. XXIv. Más de un siglo después, René Wellek escribía: "But none of the English poets, we must stress, recognized himself as a romanticist or recognized the relevance of the debate to his own time and country. Neither Coleridge nor Hazlitt, who used Schlegel's Lectures, made such an application. Byron definitely rejects it… he considered the distinction 'romantic-classical' as merely a Continental debate." ("Pero ninguno de los poetas ingleses, insistimos, se reconoció a sí mismo como romántico ni reconoció que el debate fuera aplicable a su época y país. Ni Coleridge ni Hazlitt, que utilizaron las Lecciones de Schlegel, hicieron tal aplicación. Byron decididamente lo rechaza… él consideraba la distinción 'romántico-clásico' meramente un debate continental"). Véase su Concepts of Criticism (New Haven and London: Yale University Press, 1963), pp. 147-148. Unos años después, Esteban Pujals explicaba: "El romanticismo inglés es un movimiento de orden psicológico más que doctrinario que responde a unas exigencias internas… mejor que a ningún afán de oposición a unas reglas estéticas pretéritas o de contradicción hacia las aspiraciones que habían constituido la esencia de la época precedente." El romanticismo inglés: orígenes, repercusión europea y relaciones con la literatura española (Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1969), p. 51.

[50] Véase al respecto Hans Juretschke, Origen doctrinal y génesis del Romanticismo español (Madrid: Ateneo, 1954), pp. 27-28.

[51] "[incapaz de entender esa] poetry of the highest and most

imaginative order, such as is the Bard of Avon's", The Athenaeum, 342 (17 May 1834), p. 372. Véanse, además, pp. 99 y 102.

[52] Actas del Ateneo de Madrid. Sesiones de 22 de febrero, 1, 8 y 15 de marzo de 1839. En Shakespeare en España. Textos 1764-1916, eds. Ángel-Luis Pujante y Laura Campillo (Granada y Murcia: Universidad de Granada y Universidad de Murcia, 2007), pp. 120-122. El Semanario Pintoresco Español publicó informes de las sesiones del 22 de febrero y del 1 de marzo en sus números del 10 de marzo, pp. 79-80, y del 17 de marzo, pp. 87-88, respectivamente.

[53] Como vimos en el capítulo anterior, pp. 183-184, Monteggia había hecho una observación semejante en El Europeo.

[54] Antonio Alcalá Galiano, Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII (Madrid: Sociedad Literaria y Tipográfica, 1845), p. 11.

[55] Alcalá Galiano, Historia de la literatura, p. 71.

[56] Alcalá Galiano, Historia de la literatura, p. 74.

[57] Alcalá Galiano, Historia de la literatura, pp. 99-100.

[58] Alcalá Galiano, Historia de la literatura, p. 100.

[59] Juan Valera, "Prólogo", Obras de Shakespeare, traducción de Jaime Clark (Madrid: Medina y Navarro, 1873?), pp. ix-XXVi, y Emilia Pardo Bazán, "Carta al Señor Don Aureliano J. Pereira sobre su libro Shakspeare- Calderón", La Ilustración Cantábrica, IV (1882), pp. 182-183.

16

Los expatriados (II). El caso de Blanco White

Dedico un capítulo aparte al expatriado español de aquellos años que más escribió sobre Shakespeare y que, sin duda, mejor lo leyó y entendió: José Blanco White (1775-1841), nombre que adoptó el sevillano José María Blanco Crespo tras haber decidido abandonar España y exiliarse en Inglaterra. Convendría referirse a él más bien como expatriado que como emigrado político, ya que salió de España trece años antes de que se iniciara la Década Ominosa. Pertenecía a una familia de comerciantes de origen irlandés y su abuelo se había establecido en España a comienzos del siglo XVIII. Su apellido se fue hispanizando y estuvo empleándose en alternancia con el español "Blanco". Dos años después de su llegada a Inglaterra, Blanco White explicó en carta a sus padres la razón por la que adoptó este doble apellido: "La necesidad de no perder mi verdadero nombre en la tierra de su origen y la de no ocultar el que el uso general me había dado me hizo adoptar el de Blanco White"[1].

Ahora bien, en su exilio voluntario el doble apellido hispanoinglés acabaría siendo el signo externo de una vida y un pensamiento divididos. Antes de trasladarse a Inglaterra, Blanco White fue sacerdote católico en España, pero sintió que no era capaz de armonizar sus aspiraciones de libertad intelectual con las exigencias de su sacerdocio. Tras establecerse en Inglaterra en 1810, se hizo sacerdote anglicano y más se convirtió a la iglesia unitaria. Por otro lado, sus preocupaciones religiosas no le apartaron de su vocación literaria y periodística en su país de adopción, en el que al principio dirigió los periódicos El Español (1810-1814) y después Variedades o El Mensajero de Londres (1822-1825). En aquellos años hizo de vínculo entre el romanticismo inglés y los intelectuales españoles exiliados en Londres, y parece que tanto su persona como sus artículos influyeron en el cambio de orientación literaria de alguno como José Joaquín de Mora[2].

Blanco White llegó a ser un buen conocedor de la literatura británica, especialmente la romántica, y se había propuesto ser escritor en lengua inglesa, lo que le deparó decepciones y experiencias a veces dolorosas. De niño había aprendido y hablado el inglés en casa, especialmente en su contacto con los empleados irlandeses del negocio de su padre, con quienes pasaba la mayor parte del día. Además, y como él mismo recuerda en su autobiografía, copiar la correspondencia comercial le ayudó a mejorar su conocimiento del inglés. Sin embargo, a su llegada a Inglaterra comprobó que le faltaba el nivel exigible para expresarse satisfactoriamente y para hacerse escritor en este idioma[3]. Años después se relacionó con la intelligentsia inglesa –estuvo en contacto personal con figuras como John Stuart Mill–, y una lectura de sus escritos ingleses confirma que logró adquirir la competencia necesaria: colaboró en varios periódicos londinenses e incluso escribió poesía en inglés[4]. Con todo, su español materno no le abandonaba, y escribirlo llegó a causarle un problema de identidad:

El intento de reanudarlo, incluso ocasionalmente e igual que de vez en cuando he escrito en latín desde mi llegada a Inglaterra, fue siempre muy doloroso. En semejantes ocasiones me siento perplejo en cuanto a mi propia identidad y tengo que despertar como de un sueño melancólico y asegurarme a mí mismo que no estoy de nuevo en ese país de mi amor y aversión[5].

Al mismo tiempo, Blanco White se daba cuenta de lo que significaba para él la pérdida de su lengua materna, lo que nos lleva a su contacto con la obra de Shakespeare y a los efectos de esta experiencia. Por lo visto, su inmersión en la obra del dramaturgo ocurrió en el noveno o décimo año de su nueva vida en Inglaterra, cuando, como explicó años más tarde, padeció una penosa enfermedad que le alteraba el sueño. Cuenta que puso en su mesilla un “volume of Shakespeare” para, cuando lo despertase el dolor, levantarse y tratar de aliviarse leyéndolo[6]. Debió de quedar impresionado, ya que, en 1823, y como director de Variedades o El Mensajero de Londres, publicó traducciones en verso de dos fragmentos de Hamlet y uno de Ricardo II, precedidos de un breve

prólogo que puede considerarse un importante anticipo de su visión de Shakespeare, de la que hablaré más adelante[7]. Detengámonos ahora en su significativa elección de un pasaje de Ricardo II (1.3.154-160) , exactamente el parlamento de Thomas Mowbray, duque de Norfolk, tras oír que el rey le destierra de por vida. Bastará citar los ocho primeros versos de su traducción:

Severa por demás es mi sentencia

y tal, señor, cual no la esperaría

de vuestra boca. Si algo he merecido

de parte de mi rey, no es la amargura

de ser así arrojado al ancho mundo.

El idioma patrio que he aprendido

más de cuarenta años me es inútil

de hoy en adelante[8].

Precisemos que en esta escena el rey destierra igualmente a Bolingbroke, el rival de Mowbray y futuro rey Enrique IV. Bolingbroke finge aceptar estoicamente su destierro, pero después, a solas con su padre, lo rechaza, seguro de que ningún pensamiento ni consuelo va a aliviarle su dolor de desterrado. En esa escena Blanco White se encontró, por tanto, con las dos respuestas ante el exilio legadas por la tradición clásica: la estoica de Séneca y Plutarco –según la cual el destierro es una prueba y una oportunidad y constituye un tema de reflexión moral– y la nostálgica y dolorosa de Ovidio –para quien vivir exiliado es una desgracia y una escisión espiritual[9]–. El diálogo entre Bolingbroke y su padre es quizá más memorable que la reacción de Mowbray, pero Blanco eligió esta para su traducción porque la sentía como propia. Él mismo explicó la impresión que le hizo la lectura de estos versos:

Firme como me he mantenido en las más duras circunstancias en mi decisión de no volver nunca a España, la única pérdida que la experiencia me hizo temer, si pudiera por segunda vez revivir el pasado, sería la de la lengua materna. Entre los casos del sorprendente conocimiento de la mente y el corazón humanos en que abundan las obras de Shakespeare, pocos hay, de haber alguno, que me hayan impresionado tanto como el que aparece en un pasaje (del que apenas se habrán percatado los lectores que no estén en mis circunstancias) en el que describe la magnitud de la pérdida que debe soportar un hombre desterrado de su patria viviendo entre los que no entienden su lengua materna[10].

Como puede verse, el caso de Blanco White dista mucho de ser el de Mora como traductor del parlamento del duque desterrado en Como gustéis, y no solo por la mayor calidad poética de sus versiones, sino por los dos cambios que hizo en la de Ricardo II, el segundo de los cuales, más significativo que el primero, no parece haberse advertido. En el original, los versos sexto y séptimo rezan: "The language I have learned these forty years / My native English, now I must forego", que, más o menos literalmente, se pueden traducir por: "El idioma que he aprendido estos cuarenta años, / Mi inglés materno, he de abandonarlo." Es cierto que "forty" podía emplearse –y Shakespeare lo hace– para expresar un elevado número de cosas o personas, y no exactamente "cuarenta"[11]. Con más libertad, el primer verso de Mowbray podría traducirse por "El idioma que llevo hablando tantos años". Pues bien, como acabamos de ver, la lectura de este pasaje de Ricardo II alarmó a Blanco al darse cuenta de que, con su exilio, no solo perdía su país, sino, sobre todo, el uso de su lengua. Por eso tradujo "my native English" adaptándolo como "idioma patrio". Pero, sobre todo, al trasladar "these forty years" por "más de cuarenta años" en lugar de "estos cuarenta años" que dice Shakespeare, Blanco White estaba haciendo una apropiación personal y hablando con voz propia, ya que cuando tradujo estos versos no tenía cuarenta años, sino cerca de cincuenta.

En cuanto a la nota con la que prologó estas traducciones, Blanco elogiaba en ella el carácter de los pensamientos de Shakespeare y la

originalidad de su ingenio, y señalaba su uso del lenguaje poético como la clave para entender cabalmente su obra: “Una expresión, una palabra de este hombre extraordinario dice más a quien lo entiende que un tomo entero de otros.” Además, prevenía a sus lectores contra “las declamaciones de los autores franceses que hablan de Shakespeare como de un loco o un extravagante” –quizá aludiendo a Voltaire[12]–. Parece claro que en 1823 Blanco White ya se había distanciado de la educación clasicista francesa que, como tantos otros españoles de su tiempo, había recibido en su primera juventud.

Blanco volvió sobre Shakespeare al año siguiente, esta vez citándolo para ilustrar las ideas que exponía en “Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles”, donde defendía el uso de lo fantástico en la literatura. Según él, es en estos mundos invisibles de la imaginación en los que consiste “la parte más sublime y peculiar de la poesía”, y ellos son los que hacen posible el nuevo género novelesco o romántico. Pues bien, al mencionar la presencia de elementos sobrenaturales en esta literatura, Blanco White menciona el caso de Macbeth y, tras explicar que esta tragedia se basa en la predicción de unas brujas, afirma:

Nada es más inverosímil que la predicción, pero nadie, a no ser otro Shakespeare, podría dar más realidad y verdad a las pasiones que sus personajes expresan en consecuencia de la situación en que el espectador permite que el poeta los ponga[13].

La idea central de este artículo tal vez derivase del famoso ensayo de Joseph Addison “On the Pleasures of Imagination” – cuyo título, al menos, parece haber inspirado el de Blanco– y, en parte, también de las observaciones de Hugh Blair sobre los seres sobrenaturales en Shakespeare[14]. Blanco White, que bien pudo leer a ambos en sus respectivas traducciones castellanas antes de expatriarse en Inglaterra, aparece así como el primer español que, a diferencia de Juan Andrés o Moratín, aprecia el uso de lo fantástico y lo sobrenatural en Shakespeare. De este modo, demuestra su oposición a la regla neoclásica de la verosimilitud y, en general, su

alejamiento de la educación clasicista que recibió en España. Ahora bien, si en 1825 Blanco White valoraba tanto las "imaginaciones inverosímiles" era especialmente porque se había identificado con las corrientes románticas que fluían en la vida literaria inglesa.

En efecto, había llegado a Inglaterra en 1810, trece años antes que los emigrados Mora o Alcalá Galiano. Sus primeros años en el país de adopción coincidieron, por tanto, con las decisivas transformaciones en la literatura y la crítica inglesas que le llevaron a su reeducación literaria y le acercaron al Romanticismo. Según Vicente Llorens, entre los diversos autores contemporáneos que determinarían este cambio hay que destacar a William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge o Walter Scott y, en el plano de la teoría, a August Wilhelm Schlegel –cuyas Vorlesungen vienesas, traducidas al inglés en 1815, fueron muy bien acogidas en Inglaterra–, así como al propio Coleridge como crítico de la literatura, cuya famosa y debatida Biographia Literaria apareció en 1817[15]. Recordemos que tanto Schlegel como Coleridge fueron eminentes críticos de Shakespeare, cuya obra situaron en el centro de sus teorías literarias. Además, Coleridge hizo suyo el concepto de la naturaleza orgánica de la creación poética propuesto por Schlegel y lo aplicó a Shakespeare. Por tanto, si los mencionados autores tuvieron un papel importante en la reeducación literaria de Blanco White, las ideas de Coleridge bien pudieron influir en ella, al menos en aspectos concretos, más de lo que hasta ahora se ha propuesto[16]. En este sentido, aventuraré las observaciones que siguen.

Blanco conoció personalmente a Coleridge en 1825, que le invitó al menos dos veces a su "escogida tertulia" de amigos literarios y a quien él dedicó su famoso soneto inglés "Night and Death"[17]. Coleridge, fundador con William Wordsworth del movimiento romántico en Inglaterra, llegó a ser una celebridad como conferenciante y fue especialmente en esta actividad en la que destacó como exégeta de Shakespeare. Sus disertaciones sobre el dramaturgo permanecieron inéditas y su primera recopilación apareció con carácter póstumo en 1836 –por tanto, aún en vida de Blanco White–. La excepción fue una conferencia de 1811 sobre la fuerza creadora de Shakespeare tal como se manifestaba incluso en sus poemas primerizos Venus y Adonis y La violación de Lucrecia –conferencia recogida por Coleridge en el capítulo 15 de su

Biographia Literaria[18], que Blanco White tuvo que conocer–. Tanto en ese capítulo como en el anterior, y en general en toda su obra crítica, Coleridge insistía en la necesidad de atender a los usos del lenguaje poético como norma imprescindible para entender y apreciar una obra literaria –que es lo que Blanco señaló en la nota introductoria a sus traducciones de Shakespeare de 1824 y volvería a destacar más adelante–. Y fue en el capítulo 14 de su Biographia Literaria donde Coleridge formuló una de sus más famosas proposiciones cuando explicó que, en su colaboración con William Wordsworth en Lyrical Ballads (1798), él se centraría en

personajes y caracteres sobrenaturales o, al menos, románticos, pero de tal modo que transfieran desde nuestra naturaleza interior un interés humano y una apariencia de verdad suficientes para procurarles a estas sombras de la imaginación la voluntaria suspensión de la incredulidad temporal que constituye la fe poética[19].

Pues bien, en “El placer de las imaginaciones inverosímiles”, Blanco White reconocía que los autores de obras de imaginación –especialmente los que emplean lo sobrenatural o lo fantástico– exigen “ciertas concesiones mentales de parte de los que han de gozar sus obras”[20], lo cual, aunque vago, parece un eco de la citada “voluntaria suspensión de la incredulidad” ante los personajes sobrenaturales a la que aquí se refiere Coleridge. En cuanto a las conferencias de este sobre Shakespeare, aunque no se publicaran hasta después de su muerte, sabemos que tuvieron un gran éxito de público y amplia resonancia. No consta que Blanco asistiera a ellas o a alguna de ellas, pero si le deslumbró Shakespeare, sería raro que no se hubiera interesado por lo que exponía sobre él su mayor crítico inglés del momento. Si no asistió, tal vez recibiera información sobre ellas indirectamente, bien leyendo las diversas reseñas de la prensa periódica, o bien más tarde directamente en sus visitas personales a Coleridge. Además, pudo leerlas antes de escribir sus últimos artículos y notas sobre Shakespeare en 1839 y 1840, ya que la mayor parte de estas conferencias se publicaron en 1836[21].

De una forma u otra, Blanco White tendría conocimiento de que Coleridge explicaba a Shakespeare aplicando sus ideas y conceptos sobre la poesía y el lenguaje poético, que destacaba la importancia de la imaginación, veía sus obras como dramas poéticos y se proponía revelar sus principios organizativos mostrando que el dramaturgo era un creador consciente que aunaba genio e intelecto. Además, estaría informado de que, en sus disertaciones, Coleridge se detenía en aspectos de la lengua poética de Shakespeare, en detalles de versos o metáforas que, combinados, producían el conjunto unificado y la coherencia imaginativa de las obras –es decir, la unidad orgánica, en la que Coleridge insistía siguiendo a Schlegel, cuyas Vorlesungen él ya traducía en sus conferencias antes de que aparecieran en inglés–. Por último, Blanco también tendría noticia de que en sus análisis Coleridge demostraba un especial interés en la psicología y la moralidad de los personajes de Shakespeare[22].

Con todo esto no estoy sosteniendo que Blanco White careciera de originalidad en sus escritos sobre Shakespeare o que en ellos siguiera ciegamente a Coleridge, sino que este ejerció sobre él una influencia fundamental al respecto, como Schlegel la tuvo sobre Coleridge –y seguramente Blanco sentía por este una especial afinidad, siendo como él poeta, crítico literario y teólogo–. Dice Jonathan Bate que el caso de Coleridge ilustra los problemas de la teoría heredada, ya que en casi todo lo que escribía se enfrentaba de un modo u otro a lo tradicional y lo heredado, bien para oponerse, o bien, asumiéndolo, para reelaborarlo con arreglo a sus propias concepciones[23]. Como iremos viendo, parece que Blanco se identificó con las ideas de Coleridge sobre Shakespeare, las hizo suyas y las desarrolló de manera personal.

En 1835 Blanco White confirmó su entusiasmo por Shakespeare al reseñar en The London Review una recopilación de textos de dramaturgos isabelinos. Su juicio sobre estos fue bastante severo: los acusó, entre otras cosas, de dejarse llevar por el espíritu del artificio y la hinchazón y les reprochó que, cuando querían ser naturales, solían caer en la vulgaridad o la insulsez. La excepción era Shakespeare:

Es innegable que los antiguos dramaturgos ingleses han dejado algunos bellos pasajes enterrados en una masa inmensa de extravagancias y absurdos. En las obras de Shakespeare hay tal profusión de belleza –los fulgores de genialidad son tan frecuentes–, el esplendor de vida que impregna aun las partes más defectuosas es tan atrayente que olvidamos del todo el plan esencialmente erróneo que seguía y la entera negligencia y despreocupación con las que se entregaba a los impulsos espontáneos de su mente prodigiosa. Pero ningún poeta inferior a él podía seguir este camino con éxito; ningún genio por debajo de él podía emplear las formas externas del estilo dominante de aquel tiempo, especialmente en el teatro, y mantener el brillo de la belleza natural[24].

Dos años después, Blanco escribió de nuevo sobre la importancia de la lengua de Shakespeare para la comprensión de su genio, tanto en términos generales como respecto a la dificultad que tenía que presentarle su obra a alguien como él, para quien "en un principio la norma del gusto han sido los clásicos antiguos, especialmente si (como es mi caso) ha estudiado a los escritores franceses anteriores a la Revolución". Y añadía:

… en Shakespeare el gran escollo no se halla tanto en la ausencia de las unidades como en la novedad y la audacia de sus metáforas. Hace falta un conocimiento completo del mundo vivo de la imaginación del poeta para advertir enseguida las analogías de las que emanan sus metáforas. […] Sus metáforas están llenas de la vida más auténtica y vigorosa. Él muestra los lazos secretos de las relaciones mediante las cuales la naturaleza conecta las nociones aparentemente más distantes[25].

Sin embargo, Blanco White admitía acto seguido que a veces Shakespeare caía en algo parecido a la hinchazón que, en su tiempo, había empezado a corromper el gusto en toda Europa y, al admitirlo, demostraba que no había cedido a la "superstitious veneration". En cualquier caso, su fascinación con la lengua y la

obra de Shakespeare seguiría acompañándolo en los últimos años de su vida, y el inicio de la publicación de The Pictorial Edition of the Works of Shakspere lo llevó a escribir de nuevo sobre él, en un principio para reseñar en The Christian Teacher esta edición ilustrada de sus obras dramáticas[26]. Sin embargo, y como se ha señalado, el plan previsto acabó convirtiéndose en cuatro artículos en los que Blanco analizaba pasajes, algunos bastante extensos, de Enrique IV, Hamlet o El sueño de una noche de verano. En ellos demostró haberse adentrado aún más en Shakespeare, y sin duda con más entusiasmo y conocimiento de causa que la mayoría de los españoles que se ocuparon y se ocuparían de él. Habiendo dejado atrás su educación neoclásica, podía hablar de Shakespeare sin entrar en polémicas como la que enfrentaba a clasicistas y románticos, y lo hacía no solo con la competencia lingüística de un crítico bilingüe, sino también con "amplio conocimiento estético-literario de la obra del dramaturgo"[27].

En el primer artículo Blanco White destacaba la oportunidad que ofrecía la nueva edición para adquirir un buen conocimiento de los dramas de Shakespeare: según sus observaciones, si no fuera por los teatros, en la propia Inglaterra serían multitud los desconocedores de sus grandes obras. Además, ponderaba el valor pedagógico de su lectura en la niñez o la adolescencia. A este respecto, y sin mencionar a Thomas Bowdler, rechazaba su The Family Shakspeare (1818), una edición expurgada de sus obras dramáticas para ser leída en familia –por tanto, un antecedente de la literatura reducida a un lenguaje políticamente correcto–. Blanco era consciente de que muchos padres creían pecaminoso facilitar a sus hijos "cualquier edición íntegra", por lo que hacían posible que incluso ellos mismos acabaran leyendo a Shakespeare sin adentrarse en su espíritu ni apreciar sus excelencias. A este respecto, afirmaba bajo su responsabilidad que "quien haya escogido a Shakespeare como el favorito de su niñez no puede ni albergar la sospecha de que sus obras sean moralmente peligrosas". Y añadía más adelante:

Shakespeare jamás presentó el vicio con colores atrayentes. Siempre que copiaba la ordinariez de las maneras de la gente inculta o la ligereza en el carácter alegre de sus jóvenes elegantes, lo hacía con

tal arte que solo una imaginación impura puede contaminarse con tales imágenes[28].

Su conclusión era que lo que en todo caso podrían aprender "los niños pícaros" en sus lecturas de Shakespeare sería la ordinariez, pero de ningún modo el libertinaje. Blanco recordaba a sus lectores que San Juan Crisóstomo había hecho de Aristófanes "su gozo constante y su objeto de estudio", pero no porque le atrajeran por sí mismos los numerosos casos de "ordinariez de imágenes y expresiones" de sus comedias, sino por gozar del ingenio del comediógrafo. Pues bien, sobre la supuesta inmoralidad e indecencia en Shakespeare ya se había pronunciado Coleridge. En una de sus conferencias publicadas en vida de Blanco White había afirmado:

En Shakespeare no hay adulterios inocentes, ni incestos interesantes, ni vicios virtuosos; él nunca hace agradable lo que tanto la religión como la razón enseñan a detestar, ni viste la impureza con el ropaje de la virtud como Beaumont and Fletcher, los Kotzebues de la época. […] Si a veces ofende a una sensibilidad delicada, nunca agravia al pensamiento… él no emplea lo impropio con un fin impropio[29].

Y, aunque no vivió para leerla, Blanco tal vez tuviera noticia de que en una de sus conferencias sobre Shakespeare y Milton, Coleridge volvió sobre este tema. Distinguiendo entre modales y moralidad ("manners" y "morals"), precisaba que las expresiones groseras que hay en Shakespeare reflejaban el lenguaje corriente de su época y no aparecían en sus obras con un propósito inmoral, sino con un fin cómico: "Lo que dice está siempre calculado para levantar una ráfaga de risas que, por así decirlo, avente todas las ideas impuras, si no ha hecho que se las aborrezca." Y concluye que donde se mina sistemáticamente toda moralidad es en algunas piezas y novelas modernas[30].

En su segundo de estos artículos, Blanco White destacaba la importancia de los dramas históricos de Shakespeare, especialmente Enrique IV. En su opinión, estas obras son, sin rayar a la altura de sus grandes tragedias, muy superiores a los dramas históricos de otros dramaturgos, contienen momentos de gran delicadeza poética y expresan una evidente filosofía práctica. Blanco White empezaba por aclarar un hecho fundamental: Shakespeare, que utiliza las crónicas como fuentes para crear obras de este género, no las sigue ciega o mecánicamente, no escribe estos dramas "in feverish agitation in search of incidents to complicate the plots" ("en febril agitación buscando incidentes para complicar las tramas"), sino que "allows the stream either of history or tradition to waft him on, at full ease" ("se deja llevar a sus anchas por la corriente de la historia o de la tradición"). Y, al hacerlo, va plasmando personajes inconfundibles, caracteres individualizados, a cuya creación no pueden haber contribuido los meros datos de las crónicas. Shakespeare idea para ellos una "position", es decir, una actitud o reacción que los define:

Un nombre, la más leve indicación de temple y constitución mental, una mera actitud en referencia a ciertos hechos y aficiones, le permitían [a Shakespeare] poner en pie un individuo plenamente desarrollado, con la marca de la verdad propia de la naturaleza[31].

Blanco ilustra esta observación citando y comentando por extenso pasajes de Enrique IV en los que Shakespeare despliega tanto su poesía como su sabiduría: el contraste entre Lady Percy y su áspero marido Hotspur en el diálogo que precede a la marcha de este a la batalla; la reacción de Northumberland ante la noticia de la muerte de su hijo, por la que el odioso padre es mostrado más favorablemente, y, expresando una filosofía más abstracta, los solemnes y sombríos pensamientos del rey Enrique cuando ve acercarse el fin de sus días. Como vemos, en este artículo Blanco White se centra en ciertos aspectos de estas obras menos frecuentados por la crítica de su tiempo y no entra en otros que más han interesado a los críticos de Enrique IV, como política, relación paterno-filial, amistad, duplicidad o picaresca –sobre Falstaff

escribirá un año después–. Por otro lado, Blanco hace aquí una observación general sobre Shakespeare que no es sino un eco de Coleridge. Dice:

No es una vana figura retórica decir que las creaciones de Shakespeare guardan rigurosa semejanza con las de la naturaleza misma: en cuanto a coherencia, respecto a ese prodigioso desarrollo que, mediante un proceso regular e ininterrumpido, convierte la semilla más pequeña en seres de extraordinaria grandeza, se hallará una rigurosa consonancia entre la naturaleza y su favorito[32].

Este párrafo de Blanco se ha explicado como formulación "de lo que la estética idealista alemana había aportado a la ideología romántica, a saber, su concepción orgánica de la naturaleza", añadiendo que en Inglaterra su más exitosa expresión se debe a Coleridge, que compara "el crecimiento de la obra en el interior de la mente del poeta al de una planta que asimila y transforma elementos externos otorgándoles nueva vida desde sí misma"[33]. Ahora bien, y como ya mostré en otro capítulo, fue August Wilhelm Schlegel quien, en sus conferencias vienesas, primero formuló, concisa y claramente, la idea de la "forma orgánica" en la naturaleza y en las artes por contraste con la "forma mecánica". Coleridge la hizo suya al traducirla en una de sus conferencias sobre Shakespeare antes de que se trasladaran al inglés las de Schlegel, siguió más o menos literalmente al crítico alemán en su distinción entre ambas formas, pero se apartó significativamente de él en su aplicación de la forma orgánica a las artes[34]. Es decir, mantuvo la idea de la naturaleza como artista suprema, pero fue para añadir algo que no estaba en Schlegel:

así es la particular excelencia de su poeta elegido [i.e., elegido por la naturaleza], de nuestro Shakespeare, en sí una naturaleza humanizada, un genial intelecto que dirige conscientemente una fuerza y una sabiduría implícita aún más profunda que nuestra conciencia[35].

Coleridge se apropiaba así del principio formulado por Schlegel, y al aplicarlo a Shakespeare, lo alejaba de su fuente y lo convertía en uno de los ejes principales de la crítica romántica de Shakespeare en Inglaterra. Blanco White parece conocer la idea de Schlegel, pero a quien cita –de memoria o parafraseándolo– es a Coleridge, como se ve cuando concluye su observación mencionando a Shakespeare como "favorito" de la naturaleza, sin que aquí –o en casos semejantes– se pueda hablar de coincidencias más o menos fortuitas. Blanco pudo conocer la formulación de Coleridge por haber asistido a su conferencia, por referencias, por boca de este mismo o, simplemente, por haberla leído en la primera compilación póstuma de sus obras.

El tercero de estos escritos de Blanco lo componen seis notas sobre Hamlet. Las tres primeras consisten en análisis, entre filológicos y estilísticos, de palabras utilizadas en esta tragedia. Las tres siguientes se ocupan, respectivamente, de la fatalidad de Hamlet, su relación con Ofelia y su locura fingida. En la primera de estas, Blanco White parte de la reacción del príncipe tras escuchar al espectro de su padre, en la que, horrorizado por lo que le revela, se le ocurre escribir en su cuaderno una nota satírica contra su tío, el asesino de su padre, con aire de autosatisfacción ("uno puede sonreír y sonreír, siendo un infame"). Como observa a continuación, un personaje que obra de este modo

si no es un necio despreciable –si, como Hamlet mismo ya ha mostrado, es un individuo de hondo sentimiento, mente aguda y hondamente reflexiva y un valor personal muy enérgico–, presenta el carácter más difícil que un poeta haya tenido que desarrollar. Para mí, este pasaje es una prueba incuestionable de que Shakespeare no fue plasmando gradualmente el personaje de Hamlet, sino que lo concibió completa y claramente desde el principio[36].

Ahora bien, no es solo que Shakespeare tuviera desde el principio

una idea diáfana de este personaje, sino que, según Blanco White, siempre sabía lo que hacía con todos ellos y con todas sus obras. Por eso sugería la posibilidad de explicárselo a quienes consideraban al dramaturgo un genio inconsciente que no sabía lo que iba a escribir cada vez que se ponía a hacerlo[37]. A este respecto, Coleridge ya había dicho que Shakespeare nunca escribió nada sin un plan ("He never wrote anything without design"). Como esta afirmación la hizo en una de las conferencias que no vieron la luz hasta 1856 –es decir, quince años después de morir Blanco White[38]–, es posible que este solo hubiera oído hablar de ella. Sin embargo, es más probable que conociera la idea general y su aplicación a Shakespeare por haber leído otras conferencias, publicadas en vida de Blanco, en las que Coleridge formulaba lo que constituye uno de los conceptos básicos de su teoría literaria y de su visión del dramaturgo.

En efecto, Coleridge destaca el papel fundamental del entendimiento en la creación poética en el capítulo 14 de su Biographia Literaria. En el siguiente aplica esta observación a Shakespeare defendiendo la profundidad y energía de pensamiento como condición necesaria de la poesía y añadiendo que nunca hubo un gran poeta que no fuera al mismo tiempo un profundo filósofo. Shakespeare, según él, poseía un gran intelecto y no era "un mero hijo de la naturaleza, un autómata del genio, un vehículo pasivo de la inspiración"[39]. Después, en sus ensayos sobre el método en la creación artística, Coleridge incluso afirmaba que Shakespeare era intelectualmente metódico cuando hacía expresarse con método a personajes de mente disciplinada y sin él a otros de pensamiento tosco[40]. Pero fue en una conferencia de 1818, publicada en 1836, donde Coleridge más insistió en que el "judgment" de Shakespeare –es decir, su entendimiento– era al menos tan asombroso como su genio creador. A esta idea no solo le dedicaba toda una sección (titulada "Shakespeare's Judgment equal to his Genius")[41], sino que en casi todos los análisis de sus dramas explicaba una y otra vez las excelencias del dramaturgo como resultado de su intelecto privilegiado.

Volviendo a sus notas sobre Hamlet, Blanco White añade que la complejidad de Hamlet como personaje parece estar basada en una idea de la Poética de Aristóteles según la cual el héroe trágico no

debe ser del todo perfecto. La imperfección de Hamlet se manifestaría, entre otras cosas, en su relación con Ofelia, objeto de la siguiente nota. En ella comenta Blanco White la tensión del príncipe ante la muchacha a la que ama pero no respeta, porque percibe su deslealtad para con él cuando actúa como instrumento de su padre. En la sexta y última nota, arremete contra Samuel Johnson y su observación de que la locura fingida de Hamlet es muy divertida. Según Blanco, Shakespeare era consciente de que sería un ruin quien recurriese a la locura fingida por cualquier propósito, "salvo que una tendencia morbosa a esa dolencia le perturbe el juicio" ("except a morbid tendency to that disease disturb his judgment"). De ahí los arrebatos de Hamlet, sus accesos de locura verdadera; por ejemplo, en su conducta frente a la tumba de Ofelia o en la conclusión del diálogo con su madre[42].

El cuarto y último de estos artículos de Blanco, dedicado a El sueño de una noche de verano, se ha considerado no solo el más logrado de todos ellos, sino también la culminación del desarrollo de sus ideas literarias y el fin de un ciclo que le llevó del Clasicismo al Romanticismo[43]. Partiendo de una observación de Charles Lamb según la cual todas las obras de Shakespeare pierden fuerza al representarse, Blanco se plantea la relación entre texto y representación –teatral y gráfica– en Shakespeare y especialmente en obras como La tempestad y El sueño de una noche de verano. Añade que su representación "puede divertir como función si la asiste la espectacularidad, pero al verdadero amante de la poesía de Shakespeare no puede compensarle de este modo la pérdida de su propia concepción de los personajes"[44]. A este respecto, y comentando una función de El sueño de una noche de verano, decía William Hazlitt que, llevada a la escena, lo que es una "ficción encantadora" se convertía en "una insulsa pantomima. Todo lo mejor de la obra se pierde en la representación. El espectáculo era imponente, pero el espíritu se esfumó, el genio desapareció. La poesía y el teatro no congenian"[45]. En conclusión, Blanco White prefiere quedarse con sus "bellezas aéreas, indefinidas", que son "idealidades cuya existencia peligra cuando intentamos darles cuerpo" ("idealities whose existence is perilled when we attempt to embody them"). En esta línea, y en sus observaciones sobre la ilusión dramática en obras "imaginativas" como La tempestad, Coleridge ya había argumentado:

… aunque la ilusión pueda verse asistida por el efecto en los sentidos de la complicada escenografía y los decorados de la época actual, este tipo de ayuda es peligrosa. Pues la principal sensación, la única auténtica, debe venir de dentro: de la imaginación empática y emocionada[46].

Pues bien, y como se ha señalado[47], es ahora cuando Blanco White puede proclamar que la "pura" poesía es superior a cualquier representación dramática y a cualquier expresión práctica de lo bello, ya que la verdadera belleza solo se puede expresar simbólicamente, sin corporeizarse:

La belleza verdadera no parece tener contornos reales, sino más bien fundirse, por así decirlo, en lo indefinido, en lo infinito. En mi concepto, las más altas creaciones de la pintura y la escultura producen sus efectos maravillosos como símbolos, no como realidades[48].

Tras estas consideraciones, Blanco entra finalmente en su examen de la comedia, un "wild dream" ("sueño estrafalario") al que solo un genio como Shakespeare le habría podido dar unidad. Maneja también la traducción alemana de Schlegel y cita parte de la nota preliminar de Ludwig Tieck en la que este describe entusiasmado los diversos elementos que integran El sueño de una noche de verano: imaginación, gracia, humor, amor, alegría… Esta cita se ha juzgado aparentemente significativa, pero añadiendo que Blanco White va más allá que el romántico alemán en busca de la unidad lograda por Shakespeare[49]. Ahora bien, no se trataba de ir más allá que Tieck, sino de que en su breve nota introductoria este colaborador y conocedor de Schlegel no podía entrar en detalles, y por eso destacaba en términos generales la originalidad de la comedia, el encanto de su lengua y, muy especialmente, "la hermosa variedad que surge de los múltiples cambios de sus

figuras". Era Blanco quien en su artículo precisaba el sentido de esta variedad y el modo como Shakespeare lograba la unidad a través de ella:

El intento de dar unidad a estos materiales heterogéneos parecería un absurdo. Siendo así, ¡qué prodigioso tuvo que ser el poder de ese espíritu que, confirmando su grandiosa concepción del poeta, abarcó el mundo exterior y el de la fantasía, y con facilidad, sin rastro de esfuerzo, hizo que se unieran en perfecta armonía el descaro de la sátira, el retozo de la fantasía y la intensidad del sentimiento![50]

La variedad es, pues, de elementos "heterogéneos", de la "discordancia" ("discord") que supone combinar la sátira con el lirismo o la belleza –como después añade Blanco–. Lo que a él le maravilla es la unidad orgánica de la obra, en la que intervienen "en perfecta armonía" los supuestos defectos y virtudes de Shakespeare que los clasicistas no lograban armonizar. De sus artículos sobre el dramaturgo, este es sin duda el que mejor revela la identificación de Blanco White con las ideas estéticas del Romanticismo. En este contexto, Coleridge había dicho que en Shakespeare "lo heterogéneo está unido como lo está en la naturaleza"[51], y, en las "philosophic definitions" de la poesía que precedían a su análisis de los primeros poemas de Shakespeare, explicaba:

El poeta, descrito en perfección ideal, pone en acción toda el alma al subordinar entre sí sus facultades según su relativo valor e importancia. Difunde un tono y un espíritu de unidad que las mezcla y, por así decirlo, las fusiona entre sí mediante esa fuerza mágica y sintética a la que exclusivamente le hemos asignado el nombre de imaginación. Esta fuerza, activada primero por la voluntad y el entendimiento, y retenida bajo el control persistente, aunque suave e inadvertido, de ambos… se manifiesta en el equilibrio o conciliación de propiedades opuestas o discordantes[52].

Blanco tuvo que conocer estas reflexiones de Coleridge, recogidas en su célebre Biographia Literaria. Como hemos visto, en este último artículo suyo hay ecos de ideas como la de la unidad lograda por la imaginación del poeta, inicialmente activada por el genio consciente y plasmada en la armonía de elementos opuestos o discordantes. Además, en este trabajo Blanco White emplea una expresión ("into keeping") con la que Coleridge, en otros escritos y usando su peculiar vocabulario crítico, se refiere a la armonía de elementos distintos o contrarios[53].

El último texto de Blanco White sobre Shakespeare lo constituyen unas breves notas de su diario, seguramente incompletas, sobre los bufones y graciosos en El rey Lear, Enrique IV, Los dos caballeros de Verona y Noche de Reyes[54]. A diferencia de otros críticos españoles y extranjeros, Blanco demuestra una vez más –como antes en su artículo sobre El sueño de una noche de verano – un interés especial por el lado cómico de Shakespeare, si bien lo que aquí le interesa es la función satírica y la faceta tragicómica de tales personajes en El rey Lear y Enrique IV. Así, el bufón de El rey Lear se caracteriza, según Blanco White, por su afecto al rey tras percatarse de la conducta insensata de este: pide un maestro que le enseñe a mentir, porque solo querrá decirle al rey la verdad y hacerle ver la realidad –recordemos que se define como "bitter fool" ("bufón amargo") y que, en la caída trágica de Lear, llama a su amo "an O without a figure" ("un cero pelado") y lo identifica como "Lear's shadow" ("la sombra de Lear")–. El segundo personaje comentado en estas notas es Falstaff, no exactamente un bufón profesional, sino "el bufón con carta blanca" del príncipe Enrique, "el verdadero Momo de la vida civilizada". Su objeto es la alegría, no el vicio, está persuadido de su inutilidad, no odia a nadie y está libre de malignidad. Su rasgo más divertido sería su convicción "casi sincera" de que él es bueno de por sí, pero ha sido corrompido por otros. De ahí las palabras que le dirige al príncipe: "Thou hast done much harm upon me, Hal, God forgive thee for it. Before I knew thee, Hal, I knew nothing" (1 Henry IV, 1.2.91-93) –"Me has hecho mucho daño, Hal, Dios te lo perdone. Antes de conocerte, Hal, yo no sabía nada"–. Por eso Blanco White cree que el trato que Falstaff recibe del joven rey, su anterior amigo y compañero, es odioso y que no tendría que haberle

hecho morir con el corazón destrozado. Al desaprobar esta solución de Shakespeare, Blanco se une a los numerosos críticos que también la han rechazado. Sin embargo, esta interpretación sentimental del personaje no ha sido compartida por otros[55].

* * *

Comentando un artículo de nuestro autor, afirmaba Menéndez Pelayo que las simpatías de Blanco "estaban por el romanticismo histórico. Tradujo Ivanhoe… llenó las Variedades de retazos de las antiguas crónicas, del Conde Lucanor y del Itinerario de Clavijo …"[56]. Ahora bien, Blanco White dirigió Variedades en el trienio 1823-1825, durante el cual publicó, como hemos visto, un artículo sobre Shakespeare y otro en el que citaba al dramaturgo para ilustrar sus ideas sobre lo sobrenatural en la literatura. Menéndez Pelayo no menciona los trabajos que Blanco escribió sobre Shakespeare en la década siguiente –seguramente porque no los conocía–, los cuales marcan un avance cualitativo muy considerable sobre los primeros. Estos escritos no solo revelan una comprensión más profunda de la obra shakespeariana, sino una asimilación de ideas y conceptos procedentes en su mayor parte del romanticismo alemán y absorbidos por el romanticismo inglés, especialmente por Coleridge. Por tanto, aunque en un principio las simpatías de Blanco White pudieran estar por el "romanticismo histórico" –aceptados en España por Durán, Lista y otros–, parece claro que también fue haciendo suyos principios de la estética romántica como el de la diferencia entre forma mecánica y forma orgánica –que no tuvo la misma fortuna en la teoría romántica española–. De este modo, Blanco quedaría más bien alineado con el romanticismo norte-europeo que con el del sur de Europa. Es más, aunque no sea este el lugar para abordarlas, en sus últimos escritos sobre Shakespeare también podrían observarse conexiones entre este aspecto del Romanticismo y ciertas ideas filosóficas y teológicas de origen alemán que interesaban a Blanco.

Todo ello nos revela una personalidad intelectual y artística rica y compleja y una producción literaria de gran valor e interés. A este

respecto, se ha observado que a quien conozca la obra de Blanco puede sorprenderle la desproporción que existe entre su valor y su escasa resonancia[57]. En lo que atañe a sus escritos sobre Shakespeare, tanto las notas de su diario, que aparecieron en su autobiografía póstuma de 1845, como sus artículos publicados en The Christian Teacher, tuvieron una difusión muy limitada en Inglaterra. Los de Variedades no se distribuyeron en España y se leyeron solo en Hispanoamérica. De hecho, su obra sobre Shakespeare no empezó a publicarse en España hasta la segunda mitad del siglo XX[58]. De haberse conocido en el siglo anterior, quizá hubiera cundido el ejemplo del primer español para quien Shakespeare no fue una mera curiosidad, sino casi una necesidad y un elemento esencial en la evolución de su ideario estético; el primero que, examinándolo en su texto original, intentaba explicar y explicarse la variedad de temas que tanto le sorprendían y maravillaban.

Notas al pie

[1] Cit. Mario Méndez Bejarano, Don José María Blanco y Crespo (Blanco White) (Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920), p. 18.

[2] Véase Vicente Llorens, Liberales y románticos, pp. 410-413.

[3] Véase al respecto The Life of the Rev. Joseph Blanco White Written by Himself with Portions of his Correspondence, ed. John Hamilton Thom, vol. 1 (London: John Chapman, 1845), pp. 6-7 y 174.

[4] Sus poesías inglesas están recogidas, en versión original y traducción, en José M. Blanco White, Obra poética completa, eds. Antonio Garnica Silva y Jesús Díaz García (Madrid: Visor, 1994), pp. 291-424.

[5] "The attempt to renew it, even occasionally, and just as I have now and then written Latin, since my arrival in England, was always very painful. I feel on similar occasions puzzled as to my own identity, and have to awake as it were from a melancholy dream, and assure myself that I am not again in that country both of my love and aversion." The Life of the Rev. Joseph Blanco White, 1, p. 394.

[6] "Art. II. The Pictorial Shakspere , Nos. I-IV. C. Knight", The Christian Teacher, I (1839), p. 331.

[7] De Shakespeare no volvió a traducir Blanco White nada más hasta 1840. Fue un breve pasaje de Twelfth Night (Noche de Reyes), incluido en Méndez Bejarano, p. 426, y en su Obra poética completa, pp. 288-289. De 1840 es también su novela Luisa de Bustamante, que dejó inacabada y en la que volvía a escribir en su lengua materna. Sobre sus traducciones de Shakespeare pueden verse Antonio Garnica y Jesús Díaz, en Obra poética, pp. 20-27; Pilar Regalado Kerson, "José María Blanco White, intérprete de

Shakespeare: pasajes traducidos y reflexiones críticas", en Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, ed. Trevor J. Dadson (Birmingham: University of Birmingham, 1995), pp. 219-226; Juan de Dios Torralbo Caballero, "José María Blanco White: traductor de poesía inglesa", Alfinge, 21 (2009), pp. 219-243, y José María Blanco White: traductor de poesía inglesa (Sevilla: Alfar, 2009), pp. 47-77.

[8] "Shakspeare: Traducción", Variedades, 1 (1823), p. 76. Original: "A heavy sentence, my most sovereign liege, / And all unlooked-for from your highness mouth. / A dearer merit, not so deep a maim / As to be cast forth in the common air, / Have I deserved at your highness' hands. The language I have learnt these forty years, / My native English, now I must forgo…"

[9] Véase al respecto Claudio Guillén, El sol de los desterrados, pp. 29-97.

[10] "Firm as I have been, under most trying circumstances, in my resolution of never returning to Spain, the only loss which experience made me dread, if I could, a second time, live over the past, would be that of the native language. Among the instances of surprising knowledge of the human mind and heart in which Shakespeare's works abound, few, if any, have struck me so much as that contained in a passage (probably little noticed by readers not in my circumstances) in which he describes the magnitude of the loss which a man banished from his country has to endure by living among those who do not understand his native language." The Life of the Rev. Joseph Blanco White, 1, pp. 175-176.

[11] Oxford English Dictionary, "Forty", A.b.

[12] Variedades, 1 (1823), pp. 74-75.

[13] Variedades, 5 (1824), p. 417 [413-418].

[14] Véanse pp. 121-122.

[15] Véase al respecto Llorens, Liberales y románticos, pp. 385-386.

[16] Los escritos de Blanco White sobre Shakespeare se han estudiado

en Alfonso Par, Shakespeare en la literatura española, I, pp. 195-203, donde, sin embargo, están ausentes los artículos de The Christian Teacher; en la tesis de licenciatura de Eduardo Varela Bravo José Mª Blanco White. Crítico inglés (Universidad de Sevilla, 1982); en Miguel Ángel Cuevas, "Las ideas de Blanco White sobre Shakespeare", Anales de Literatura Española, 1. Universidad de Alicante (1982), pp. 249-268, y más de pasada –sin duda por el periodo acotado– en su tesis doctoral Las ideas literarias de J.M. Blanco White (España, 1793-1810) (Universidad de Murcia, 1987). También en Ana Peñas Ruiz, "Blanco White, Shakespeare y las ideas literarias de los exiliados españoles en Londres", Dieciocho, 34.1 (Spring, 2011), pp. 45-65; y, abordando la experiencia del exilio, en mi "Discovering Shakespeare in exile". Cree Cuevas que, aunque Blanco había instrumentalizado en alguna medida las ideas de Coleridge, sus apreciaciones no pueden considerarse "un eco mimético" de este ("Las ideas de Blanco White", p. 252) y que en la obra de los últimos años de Blanco, "en ciertos análisis shakespeareanos", se observan bastantes apreciaciones que son "presumibles ecos de ideas de Coleridge" (Las ideas literarias de J.M. Blanco White, p. 401, n. 42). En las páginas que siguen intento explicar que la mayor o menor deuda de Blanco con Coleridge, especialmente en sus apreciaciones sobre Shakespeare, exige entrar en detalles y que en ellos hay bastante más de un eco, mimético o no, del poeta y crítico inglés.

[17] Coleridge le contestó alabando el poema como "The finest and most grandly conceived Sonnet in our Language –at least, it is only in Milton's and in Wordsworth's Sonnets that I recollect any rival–, and this is not my judgment alone." ("El soneto mejor y más grandiosamente concebido en nuestro idioma –al menos, es solo en los sonetos de Milton y de Wordsworth en los que recuerdo a algún rival–, y esto no es solo mi opinión"). The Life of the Rev. Joseph Blanco White, 1, p. 439.

[18] Hay otra excepción: uno de sus ensayos sobre "The Principles of Method", en el que Coleridge explica estos principios basándose en citas de Enrique IV y Hamlet. Apareció en The Friend, el periódico que Coleridge escribió y publicó en 1809-1810. Véase Samuel Taylor Coleridge, The Friend, ed. by Barbara E. Rooke (Princeton: Princeton University Press, 1969), pp. 449-458.

[19] "… persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment which constitutes poetic faith." Samuel Taylor Coleridge, Biographia Literaria, II, eds. James Engell and W. Jackson Bate (London: Routledge, 1983), p. 6.

[20] Variedades, 5 (1824), p. 416.

[21] Estas conferencias fueron recogidas y editadas por su sobrino Henry Nelson Coleridge en The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge (London: Pickering, 1836). Las restantes no aparecieron hasta veinte años después, editadas por J. Payne Collier, con el título Seven Lectures on Shakespeare and Milton, by S.T. Coleridge (London: Chapman and Hall, 1856).

[22] En la introducción a su Coleridge's Criticism of Shakespeare (London: The Athlone Press, 1989), R. A. Foakes hace una extensa y documentada exposición de los ensayos y conferencias de Coleridge sobre Shakespeare, después revisada y ampliada en su "Samuel Taylor Coleridge", en Great Shakespeareans III. Voltaire. Goethe. Schlegel. Coleridge, ed. Roger Paulin (London y New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2013), las cuales he seguido en parte.

[23] Jonathan Bate, Shakespeare and the English Romantic Imagination (Oxford: Oxford University Press, 1992), pp. 12-14. Bate examina en estas páginas la deuda de Coleridge con Schlegel respecto a la forma orgánica, y concluye: "Coleridge makes specific what was general in Germany and makes central what was incidental in late eighteenth- century British criticism." ("Coleridge hace específico lo que era general en Alemania, y fundamental lo que era accesorio en la crítica británica de finales del siglo XVIII".)

[24] J.M. Blanco White, "Lamb's Specimens of English Dramatic Poets", The London Review, II (July-January 1835-1836), pp. 55-56. Original: "It is undeniable that the old English dramatists have left some beautiful passages buried in an immense mass of extravagance and absurdity. In Shakespeare's works there is such a profusion of beauty –the bursts of genius are so frequent–, the glory

of life that pervades even the most defective parts is so attractive, that we completely forget the essentially wrong plan upon which he proceeded, and the total negligence and unconcern with which he gave himself up to the spontaneous impulses of his wonderful mind. But no poet inferior to him could follow that path with success; no genius below his could employ the external forms of the style prevalent in those days, especially on the theatre, and still retain the splendour of native beauty."

[25] Según anotación en su diario de 16 de marzo de 1837. Véase The Life of the Rev. Joseph Blanco White, vol. 2, pp. 288-289. Original: "For a person whose original standard of Taste has been the ancient classics, especially if (as it happened to me) he has studied the French writers anterior to the Revolution, the stumbling-block in Shakespeare is found not so much in the want of the unities, as in the novelty and boldness of his metaphors. It requires a perfect familiarity with the living world of the poet's imagination to perceive, at once, the analogies from which his metaphors proceed. […] His metaphors are full of the truest and most vigorous life. He shows you the secret ties of relationship by which nature connects the, apparently, most distant notions."

[26] The Pictorial Edition of the Works of Shakspere fue editada en Londres por Charles Knight, inicialmente por entregas semanales (1838-1841). Su "Library Edition" apareció entre 1842 y 1844 en doce tomos.

[27] Ana Peñas, p. 48.

[28] "Shakspere did never represent vice in alluring colours. Whenever he copied coarseness from the manners of the uneducated classes, or even levity in the gay characters of his young men of fashion, he did it with such art that none but impure imaginations can be contaminated by the pictures." Blanco White, "The Pictorial Shakspere, Nos. I-IV", The Christian Teacher, I (1839), p. 324.

[29] "Shakespeare has no innocent adulteries, no interesting incests, no virtuous vices; he never renders that amiable which religion and reason alike teach us to detest, or clothes impurity in the garb of virtue, like Beaumont and Fletcher, the Kotzebues of the day. […] If

he occasionally disgusts a keen sense of delicacy, he never injures the mind… he does not use the faulty thing for a faulty purpose." The Literary Remains, pp. 79-80.

[30] "What he says is always calculated to raise a gust of laughter, that would, as it were, blow away all impure ideas, if it did not excite abhorrence of them… […] in some modern plays, as well as in some modern novels, there is a systematic undermining of all morality." Seven Lectures, pp. 48 y 49.

[31] "A name, the slightest indication of temper and mental constitution, a mere position in reference to certain events and interests, enabled him to raise up a fully developed individual, with nature's stamp of truth upon him." Blanco White, "The Pictorial Shakspere. Second Notice ", The Christian Teacher, I (1839), p. 471.

[32] "It is not an empty figure of speech to say that Shakspere's creations bear a strict similarity to those of nature herself: in point of consistency, in regard to that wonderful growth which by a regular, uninterrupted process developes the smallest seed into beings of stupendous grandeur, a strict conformity will be found between Nature and her favourite." Blanco White, "The Pictorial Shakspere. Second Notice ", The Christian Teacher, I (1839), p. 471.

[33] Cuevas ("Las ideas de Blanco White sobre Shakespeare"), p. 261.

[34] El lector interesado puede comparar la traducción de Coleridge con el original de Schlegel (véanse pp. 328, nota 22, y 178-179): "The form is mechanic, when on any given material we impress a pre-determined form, not necessarily arising out of the properties of the material–as when to a mass of wet clay we give whatever shape we wish it to retain when hardened. The organic form, on the other hand, is innate; it shapes, as it develops, itself from within, and the fulness of its development is one and the same with the perfection of its outward form. Such as the life is, such is the form. Nature, the prime genial artist, inexhaustible in diverse powers, is equally inexhaustible in forms." Coleridge, The Literary Remains, pp. 67-68. ("La forma es mecánica cuando a cualquier material le aplicamos una forma predeterminada que no nace necesariamente de las propiedades del material –como cuando a una masa de arcilla mojada le damos la figura que deseamos que retenga cuando se

endurezca–. La forma orgánica, en cambio, es innata; se forma desde dentro conforme se desarrolla, y la plenitud de su desarrollo coincide con la perfección de su forma externa. Tal como es la vida, así es la forma. La naturaleza, la genial artista suprema, inagotable en sus diversas potencias, es igualmente inagotable en las formas.")

[35] The Literary Remains, p. 68. Texto original: "… even such is the appropriate excellence of her chosen poet, of our own Shakespeare – himself a nature humanized, a genial understanding directing self-consciously a power and an implicit wisdom deeper even than our consciousness".

[36] "… if he is not a contemptible Fool –if, as Hamlet has already shown himself, he is an individual of deep Sensibility, of an acute and deeply thinking Mind, and of most decided personal Courage–, presents the most difficult Character which a Poet ever had to develop. To me, this passage is an unquestionable Proof that Shakspere did not bring out the Character of Hamlet gradually; but that he conceived it perfectly and distinctly from the Beginning." Blanco White, "The Pictorial Shakspere. Notes on Hamlet ", The Christian Teacher, I (1839), pp. 576-577.

[37] En su artículo sobre El sueño de una noche de verano, del que me ocupo a continuación, Blanco White habla de los que tienen "a preconceived notion, that the Poet himself did not know what he was about to write". " Art. II. Pictorial Shakspere. A Midsummer Night's Dream", The Christian Teacher, II (1840), p. 46.

[38] Coleridge, Seven Lectures (1856) , p. 141.

[39] "… no mere child of nature; no automaton of genius; no passive vehicle of inspiration", Coleridge, Biographia Literaria, pp. 26-27.

[40] Coleridge, The Friend, pp. 451-454.

[41] The Literary Remains, pp. 60-69.

[42] "The Pictorial Shakspere. Notes on Hamlet ", Blanco White, The Christian Teacher, I (1839), pp. 580. Respecto a esta observación de Blanco White, añadamos que la relación entre locura fingida y locura verdadera se ha explicado en nuestro tiempo como

característica de la "locura del vengador" que aqueja a los protagonistas de la tragedia de venganza isabelina. Véase al respecto Charles A. y Elaine Hallett, The Revenger's Madness (Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1980).

[43] Varela, p. 47; Cuevas ("Las ideas de Blanco White sobre Shakespeare"), p. 268.

[44] "… may, if assisted by great display, amuse as a show: but the true lover of poetry cannot by this means be satisfied for the loss of his own conceptions of the personages." Blanco White, " Art. II. Pictorial Shakspere. A Midsummer Night's Dream", The Christian Teacher, II (1840), p. 42.

[45] "[The play] is converted from a delightful fiction into a dull pantomime. All that is finest in the play is lost in the representation. The spectacle was grand, but the spirit was evaporated, the genius was fled.– Poetry and the stage do not agree well together". William Hazlitt, Characters of Shakespear's Plays, p. 133.

[46] "… although the illusion may be assisted by the effect on the senses of the complicated scenery and decorations of modern times, yet this sort of assistance is dangerous. For the principal and only genuine excitement ought to come from within –from the moved and sympathetic imagination." The Literary Remains, p. 95. Coleridge, como Lamb, Hazlitt y el propio Blanco White, expresa una distancia u oposición frente al espectáculo teatral que ha sido y sigue siendo frecuente entre escritores e intelectuales. Ya Platón criticaba el teatro, y Aristóteles, aunque discrepaba de la opinión de su maestro sobre la mímesis, tenía sus reservas ante la representación: "el espectáculo… es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas." Poética de Aristóteles, edición y traducción de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos, 1974), p. 151. Veáse también Jonas Barish, The Anti-theatrical Prejudice (Berkeley, Los Angeles y London: The University of California Press, 1973).

[47] Llorens, Liberales y románticos, pp. 393-394, Cuevas ("Las ideas

de Blanco White sobre Shakespeare"), p. 265.

[48] "True Beauty seems to have no real outline, but rather to melt, as it were, in the indefinite, the infinite. The highest works of painting and sculpture (it would appear to me) produce their wonderful effects as symbols, not as realities." " Art. II. Pictorial Shakspere. A Midsummer Night's Dream", Blanco White, The Christian Teacher, II (1840), p. 43.

[49] Llorens, Liberales y románticos, p. 394; Cuevas ("Las ideas de Blanco White sobre Shakespeare"), p. 252.

[50] "The attempt to reduce these heterogeneous materials to unity, would appear perfectly absurd. How wonderful, then, must have been the power of that mind which, verifying its own grand conception of the Poet, seized both the external world and the world of Fancy, and with an ease, which has not left the slightest mark of labour, made the sauciness of Satire, the playfulness of Fancy, and the intenseness of Sentiment, unite in the most perfect harmony!" Blanco White, " Art. II. Pictorial Shakspere. A Midsummer Night's Dream", The Christian Teacher, II (1840), p. 48.

[51] "[… in Shakespeare] the heterogeneous is united, as it is in nature". The Literary Remains, p. 83.

[52] "The poet, described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone, and spirit of unity, that blends, and (as it were) fuses, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination. This power, first put in action by the will and understanding, and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed, control… reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities." Coleridge (Biographia, II, pp. 15-16).

[53] Blanco dice que Shakespeare nos ha dado su Hada bufa, su admirable Puck o el bufón de Oberón "to bring his human clowns into keeping " ("para mantener en armonía a sus cómicos humanos"). " Art. II. Pictorial Shakspere. A Midsummer Night's

Dream", The Christian Teacher, II (1840), p. 50. Coleridge usaba tanto "into keeping" como "in keeping" para expresar esta idea: véanse Biographia Literaria, II, p. 193; The Literary Remains, pp. 47 y 233; y Seven Lectures, p. 52.

[54] The Life of the Rev. Joseph Blanco White, vol. 3, pp. 166-170.

[55] Sin ir más lejos, Coleridge lo situaba entre los personajes shakespearianos más moralmente depravados, junto con Ricardo III y Yago (Seven Lectures, pp. XV-XVi), y afirmaba que Falstaff, tantas veces alabado como obra maestra del humor, ni tenía humor, ni se concibió para que lo tuviera (The Literary Remains, p. 271). En cambio, la opinión sobre Falstaff de William Hazlitt contrasta con la de Coleridge y viene a coincidir con la de Blanco White. Dice Hazlitt – Characters of Shakespear's Plays, pp. 190-191– que Falstaff "is represented as a liar, a braggart, a coward, a glutton, &, and yet we are not offended but delighted with him." ("… se le representa como embustero, bravucón, cobarde, glotón, etc., y sin embargo no nos disgusta, sino que nos encanta".), & c. 190.

[56] Marcelino Menéndez Pelayo, Historia de los heterodoxos españoles, vol. VI (Madrid: CSIC, 1948), p. 189.

[57] Llorens, Liberales y románticos, pp. 410-411.

[58] Juan Goytisolo tradujo y editó una selección de los trabajos de Blanco White escritos en inglés. En la sección literaria figuran fragmentos de "Lamb's Specimens of English Dramatic Poets", pero se omite el comentario de Blanco en el que este compara a Shakespeare con los dramaturgos ingleses contemporáneos (véanse pp. 212 y 341, nota 24). De sus artículos sobre Shakespeare, Goytisolo traduce solamente el primer párrafo del dedicado a El sueño de una noche de verano – véase Obra inglesa de José María Blanco White (Barcelona: Seix Barral, 3ª ed. 1982), pp. 320-323 y 319, respectivamente–. Además de las traducciones de Blanco White de dos pasajes de Hamlet y Ricardo II y a excepción de sus tres notas filológicas sobre Hamlet, sus escritos ingleses sobre Shakespeare están recogidos, tanto en traducción española como en su original inglés, en Ángel-Luis Pujante y Laura Campillo (eds.), Shakespeare en España. Textos 1764-1916, pp. 67-70, 105-106 y 129-160, y pp. 434-467, respectivamente.

17

Ricardo III y Los hijos de Eduardo. El "justo medio" y lo romántico

Los hijos de Eduardo, del dramaturgo francés Casimir Delavigne (1793-1843), basada en un episodio del Ricardo III de Shakespeare, se estrenó en Madrid en 1835 con cierto éxito y más de una protesta. Según un crítico teatral, el asesinato en escena de los dos niños que da fin a la obra le produjo al público horror e indignación: "El telón bajaba lentamente como para dejarnos deleitar la vista en el grupo interesante que formaban los desgraciados príncipes tirados sobre un mismo lecho recibiendo golpe sobre golpe, y dando grito sobre grito"[1]. Otro contaba que "una linda y apreciabilísima joven [tuvo que] ser metida en el coche casi sin sentido"[2]. Sin tintes melodramáticos, en otras reseñas también se expresaba el disgusto con este desenlace[3]. Sin embargo, en una de estas se explicaba que Delavigne había sabido aprovechar "lo bueno de la moderna innovación sin traspasar los límites que la sana razón aconseja y sin entregarse a los lamentables extravíos del sistema contrario"[4] –es decir, que había encontrado el "justo medio" entre los frenos clasicistas y los excesos románticos de compatriotas suyos como Victor Hugo–. Por su parte, un escritor francés no se andaba con tales precisiones ni matices frente al texto original: "No hay en los tres actos un solo instante de emoción o de angustia, de indignación o de piedad, de horror o simpatía"[5]. ¿Cómo se explican entonces esas muertes en escena de niños inocentes? ¿Podían ser un exceso más propio del teatro netamente romántico, de ese "sistema contrario" que se fue abriendo camino en España desde el estreno de Don Álvaro o la fuerza del sino en marzo de 1835? Pero vayamos por partes.

La presencia en los escenarios españoles de tales dramas románticos, a los que seguirían otros como El trovador (1836) o Los amantes de Teruel (1837), no supuso la desaparición de otro tipo de obras más o menos clasicistas que se representaban desde comienzos de siglo y seguirían representándose: dramas históricos, comedias neoclásicas, comedias y dramas de magia, óperas,

tragedias clásicas y comedias antiguas. Como se ha argumentado, el teatro romántico español no nació en el vacío, ni puede entenderse rectamente si no se tiene en cuenta la mezcla de espectáculo y función teatral que se había venido desarrollando desde la Guerra de la Independencia[6]. De ahí la incertidumbre y extrañeza del público ante la "súbita transición" en 1835 hacia obras como el Don Álvaro o los dramas románticos franceses de Victor Hugo[7].

Los hijos de Eduardo es traducción de la tragedia Les enfants d'Édouard (1833). Tanto el tema como el título se lo sugirió a Delavigne el cuadro Les enfants d'Édouard, de su amigo Paul Delaroche, a quien el dramaturgo dedicó su obra. En él se ve a los dos niños –los "príncipes de la Torre"– sentados en una cama y abrazados, con un libro en las manos que no leen, y alzando inquietos la mirada ante una posible visita –acaso la de sus asesinos– que también parece haber alertado a su perro. En cuanto al desarrollo del drama, Delavigne lo habría acometido basándose en la narración del crimen recogida en las Chroniques de Jean Molinet (1435-1507)[8]*. Sin embargo, una lectura de Les enfants d'Édouard revela una importante deuda de Delavigne con el Ricardo III de Shakespeare, escrita hacia 1592, de la cual no es una adaptación o imitación: se trataría más bien de una obra derivada de uno de sus diversos episodios; o, en palabras de un crítico de entonces, "un rameau détaché d'un arbre de la forêt de Shakespeare" ("una rama arrancada de un árbol del bosque de Shakespeare")*[9]*. Además, en la edición de 1834 se citan al principio los versos del Ricardo III de Shakespeare que inspiraron a Delavigne mucho más que el relato de Molinet: por boca de Tyrell, evocan el asesinato de los príncipes a manos de los sicarios Dighton y Forrest, unos "perros sanguinarios, fieras sin alma" que, sin embargo, se ablandaron y lloraron como niños al contarlo:*

'O, thus' quoth Dighton, 'lay the gentle babes';

'Thus, thus', quoth Forrest, 'girdling one another

within their alabaster innocent arms.

Their lips were four red roses on a stalk,

and in their summer beauty kissed each other.

A book of prayers on their pillow lay,

which once', quoth Forrest, 'almost changed my mind.

But O, the devil'– there the villain stopped,

when Dighton thus told on, 'We smotherèd

the most replenishèd sweet work of nature,

that from the prime creation e'er she framed.' (4.3.9-19)

["Oh, así", dijo Dighton, "yacían las criaturas".

"Así, así", dijo Forrest, "entrelazándose

con sus límpidos brazos de alabastro.

Sus labios, cuatro rosas rojas en un tallo,

y en su radiante belleza se besaban.

Sobre la almohada, un devocionario

que casi", dijo Forrest, "me hace arrepentirme.

Pero, ¡el demonio...!" Ahí calló el infame,

y Dighton prosiguió: "Hemos ahogado

la obra más perfecta que desde la creación

haya labrado la naturaleza."]

El Ricardo III histórico (1452-1485) ha quedado en la memoria colectiva inglesa como el rey que ordenó el asesinato de los príncipes –sus sobrinos– en la Torre de Londres. Sin embargo, la realidad histórica bien pudo ser otra: no ha quedado claro que los niños fueran ejecutados por orden suya o de otros, ni siquiera que

lo fueran y, por tanto, si seguían vivos cuando murió el rey. Lo único seguro es que desaparecieron y que su desaparición desató los primeros rumores del asesinato, el cual pasó a ser el elemento más destacado de la leyenda negra contra Ricardo Gloucester, fraguada por el entorno de Enrique VII, su vencedor y primer rey de la nueva dinastía Tudor. La historiografía de nuestra época ha defendido a Ricardo III de los mitos que se habían acumulado contra él, mostrando que, sin haber sido un ángel, tampoco fue un monstruo[10]. Sin embargo, en la Inglaterra del siglo XVI la leyenda se impuso como historia verdadera, y en la creación imaginativa del monstruoso Ricardo participaron historiadores y dramaturgos, incluido Shakespeare. Tres siglos después, Les enfants d'Édouard sería una versión más de un crimen que sigue inspirando a escritores y novelistas[11].

Ricardo III, una de las obras más largas de Shakespeare, abarca un periodo histórico de catorce años, desde 1471 hasta la muerte de Ricardo en la batalla de Bosworth (1485). Figuran en él los reyes Eduardo IV, Eduardo V, Ricardo III y Enrique VII, así como Enrique VI, con cuyas exequias se inicia la famosa segunda escena. Si a todo esto le añadimos el sinfín de personajes de diversa extracción social que se mueven de un lado para otro, entenderemos que la obra no pueda atenerse a las reglas del drama neoclásico. Pues bien, de los muy diversos episodios que integran Ricardo III, Delavigne desarrolla el de la intriga que urde Ricardo para hacer asesinar a los dos hijos de su difunto hermano Eduardo. De este modo, concentra la acción en Londres y en tres días, haciendo que algunos de los incidentes que Shakespeare presenta en escena solo sean narrados[12].

De forma muy resumida, el argumento es como sigue: en el primer acto, Buckingham, conociendo las maquinaciones de Ricardo, avisa de ellas a la reina viuda y a York, hijo de ella, para que huya y se proteja. En el segundo, Ricardo trama el asesinato de los dos niños, para lo que requiere el servicio de Tyrell, oficial de la Torre de Londres. Engaña a Buckingham y consigue que, después del príncipe Eduardo, llegue a la Torre su hermano York y su madre. En el tercer acto, Tyrell, que se había prestado a eliminar a Buckingham, se resiste a asesinar a los niños pensando en el hijo que perdió. Entonces Ricardo recurre a Dighton y Forrest. Entretanto, los niños reciben una nota de Buckingham en la que

este les avisa del momento en que asaltará la Torre para rescatarlos, pero cuando oyen la señal, entra Ricardo con sus sicarios, que cometen el asesinato.

Aparte de toda la reconversión de incidentes dramáticos presentes en Shakespeare, Delavigne tuvo que resolver el problema de elaborar una obra entera a partir de un episodio que tal vez no tuviera suficiente contenido para tal desarrollo. Veamos brevemente algunas de sus soluciones. Si en Shakespeare el hermano de Eduardo tiene ingenio para reírse de su tío Ricardo, en Delavigne lo emplea para ganar tiempo frustrándole sus planes –por necesidad dramática, la presencia de los niños es aquí mayor que en Ricardo III –. En Shakespeare, la discusión entre Ricardo y la madre sigue al asesinato de los niños, mientras que en Delavigne lo precede y ocupa varias escenas. Sir James Tyrell, presente en solo dos escenas de Ricardo III, es desarrollado extensa y significativamente en Delavigne: de organizador del crimen en Shakespeare, en Les enfants d'Édouard acaba sirviendo de contrafigura humanizada frente al malvado Ricardo. En general, y salvo lo que diré más adelante, Delavigne sigue a Shakespeare en la caracterización de sus personajes y, como se ha demostrado, toma de él un gran número de detalles e incluso de versos enteros[13]. Así, el relato del crimen ya consumado que hace el Tyrell de Shakespeare lo convierte Delavigne en el cuadro de los dos niños implorando compasión ante sus asesinos que Tyrell imagina anticipadamente. Y, entre los diversos paralelos o ecos de palabras o versos de Shakespeare presentes en Delavigne, el aparte aforístico y amenazante de Ricardo "So wise so young, they say, do never live long" (3.1.79) –"Los niños muy sabios no viven muchos años"– reaparece en la obra francesa como "Quand ils ont tant d'esprit, les enfants vivent peu" –"Cuando tienen tanto ingenio, los niños viven poco"–. Por tanto, teniendo en cuenta que Delavigne sigue en tal grado a Ricardo III al expandir el episodio del asesinato, se podría decir que, paradójicamente, queda más Shakespeare en Los hijos de Eduardo que en algunas adaptaciones neoclásicas de obras enteras shakespearianas.

Delavigne es hoy un autor olvidado. Sus dramas fueron muy estimados por el público de su época, aunque no quedaron libres de polémica. De ellos se ha hablado como "théâtre juste-milieu", es

decir, teatro de término medio, ni clásico ni romántico, lo que no contentaba a todos los críticos de uno u otro bando. Para estigmatizar los "irremediables límites" del autor se llegó a decir burlonamente que Delavigne era el inventor de la tragedia burguesa[14]. En cualquier caso, su versificación en alejandrinos pareados es la de Racine o Voltaire y, aunque sus obras se atienen a las unidades dramáticas con más elasticidad que las de estos, tampoco se aleja tanto de ellas. Estrenada en 1833, Les enfants d ´Édouard gozó de un gran éxito de público, lo que algunos clasicistas interpretaron como señal de la vuelta a un tipo de teatro moderado tras los "excesos" del drama romántico. Sin embargo, parece que en este éxito intervinieron factores políticos ajenos al mérito de la obra, especialmente el revuelo que esta desencadenó en la prensa y le dio una valiosa publicidad. Recordemos que en 1830, tres años antes del estreno, la Revolución de Julio llevó al derrocamiento del rey Carlos x, de la Casa de Borbón, y a la coronación de Luis-Felipe de Orleans. Pues bien, los círculos reaccionarios hicieron una lectura política de la obra, viendo en Ricardo Gloucester a un trasunto del rey impostor Luis-Felipe de Orleans y en los niños perseguidos al emblema de la legitimidad oprimida. En consecuencia, el ministro del Interior la prohibió, y Delavigne tuvo que recurrir al propio rey Luis-Felipe, protector suyo, que intervino tranquilizando a su ministro respecto a la inocuidad del drama[15].

Seguramente fue Juan Grimaldi, sobre el que se ha hablado en un capítulo anterior[16], quien, conocedor de este y otros éxitos de Delavigne en París, propició la representación de esta obra y encargó la traducción al dramaturgo Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873). Con Julián Romea en el papel de Ricardo, Los hijos de Eduardo se estrenó en Madrid el 4 de octubre de 1835, tuvo doce funciones hasta finales de año y se estuvo reponiendo durante los veinte años siguientes, lo que supuso un apreciable éxito[17]. En Barcelona se estrenó en 1836 y se estuvo reponiendo hasta 1845[18]. La traducción, publicada en 1835, fue elogiada unánimemente por la crítica teatral[19]. Bretón vertió los alejandrinos rimados del original francés en versos castellanos de métrica variada rimados en asonante, evitando de este modo el perenne martilleo de los pareados franceses. Prolífico autor y traductor teatral, Bretón tenía muy presente al público y sus gustos, y no dudaba en acomodarse a

ambos. En cualquier caso, y como decían los críticos, su trabajo no sonaba a traducción, sino a texto original: manteniéndose fiel a este, Bretón supo despegarse de él para dar naturalidad a su versión española[20]. Como autor de teatro que era, operó sobre las acotaciones originales para hacerlas más informativas y facilitar la puesta en escena, bien ampliándolas o bien añadiendo indicaciones nuevas. En cuanto al diálogo, Bretón lo expandió y recreó en algunos aspectos para infundirle mayor emotividad y destacar el sufrimiento causado por la intriga criminal de Ricardo[21].

Salvo lo apuntado al comienzo del capítulo y con algunas reservas que comentaré más adelante, la crítica teatral española coincidió en elogiar Los hijos de Eduardo, su representación y la labor de los actores, especialmente la de Julián Romea en el papel de Ricardo Gloucester. Llama la atención que solo uno de los críticos, José Mª Díaz, asociase la obra de Delavigne con el Ricardo III de Shakespeare[22]. A este respecto, la fuente shakespeariana y las diferencias entre esta y la obra derivada fueron objeto de debate en una sesión de 1839 del Ateneo de Madrid. En ella, el escritor y periodista Fernando Corradi (1808-1885) criticaba que en Shakespeare muchas veces desaparece el interés dramático porque falta la unidad de acción, como podía apreciarse comparando "el mayor grado de interés que… ha sabido excitar Casimiro Delavigne con Los hijos de Eduardo con el escaso que produce Ricardo III ". En cambio, Antonio Alcalá Galiano, basándose en sus experiencias teatrales londinenses, afirmaba que Shakespeare arrastra al espectador sin que este advierta la inverosimilitud "a que pueda dar ocasión la infracción de las unidades" y, tras ilustrarlo con el caso de Otelo, añadía: "Diferencia enteramente igual a la que aparece entre Los hijos de Eduardo de Casimiro Delavigne y el Ricardo III de Shakespeare, muy superior al primero bajo todos los aspectos"[23].

Se supone que, según Corradi, la unidad de acción lograda por Delavigne consistiría en la unidad de conflicto, al haberse centrado el autor en uno solo de los diversos episodios de Ricardo III. Alcalá Galiano no especificó en qué aspectos la obra de Shakespeare sería muy superior a la de Delavigne, pero se puede proponer la siguiente explicación: Ricardo III cierra la primera tetralogía de dramas históricos de Shakespeare, iniciada con las tres partes de su Enrique VI, y aunque pueda leerse y representarse como final de un ciclo, su

singularidad le permite funcionar como obra independiente. A diferencia de las partes anteriores, presenta una acción bien trabada en la que la centralidad de Ricardo va enlazando rigurosamente las diversas etapas de su conquista criminal de la corona y su posterior caída y muerte. Tras anunciar desde el principio su decisión de ser un malvado, se nos impone con una vitalidad y un ingenio, un magnetismo diabólico y un interés psicológico de los que, con toda su maldad e hipocresía, carece el Ricardo de Delavigne. Y ello es así porque, sin llegar a la altura de un Macbeth o de un Hamlet, el Ricardo III de Shakespeare es fruto de una concepción artística e intelectual mucho más ambiciosa que la tragedia de Delavigne.

Para terminar, vuelvo sobre el modo como se representó en España el final de Los hijos de Eduardo. Según un apunte de teatro, por lo visto procedente de las representaciones en Barcelona, la función terminaba con gritos de Buckingham y sus leales contra el tirano, quien respondía exclamando: "Yo soy Ricardo III"[24]. Sin embargo, las críticas teatrales no dicen nada al respecto y, en cambio, coinciden en su queja por el tratamiento escénico del desenlace. La de La Revista Española se hacía eco del disgusto de bastantes espectadores por el asesinato en escena de "los desventurados príncipes", y más por perpetrarse justo después de que la prevista intervención de Buckingham les diera esperanzas de salvación[25]. Ya vimos que el horror y la indignación del público lo explicaba gráficamente José María Díaz, quien juzgaba que ese final "fue detestablemente ejecutado" al haber bajado el telón tan lentamente, cuando ese momento "debía ser un relámpago" para no tener que ver a los niños "recibiendo golpe sobre golpe, y dando grito sobre grito[26]. Este punto lo confirmó Ramón Navarrete al añadir que esa escena "se prolongó más de lo debido"[27], así como el crítico de El Diario de Avisos de Madrid, según el cual la ejecución final debe ser "momentánea", de tal modo que "aparecer los asesinos en la escena, correr a sus víctimas, lanzar estos un solo grito y caer el telón ha de ser tan simultáneo como el eléctrico movimiento que hiela la sangre en las venas del más impasible espectador"[28]. Un año después, y tras su estreno en Barcelona, El Vapor informaba igualmente de la protesta del público ante el asesinato de los dos niños inocentes al final de la obra a la vista del público por el retraso en caer el telón[29]. Recordemos que, pese a estas quejas, la obra estuvo en cartel bastantes días y durante bastantes años, lo que indica que

tuvo más éxito de público del que dan a entender las reseñas teatrales.

Ahora bien, teniendo en cuenta los testimonios de la prensa, ¿respondía esta presentación escénica del asesinato a la acción prevista en el texto? Tanto en la edición española como en el apunte de teatro conservado, Glocester da a los sicarios la orden de matar –"Achevez!" ("¡Acabad!")– que precede a la acotación final (" Los dos asesinos corren hacia los niños, que caen sobre el lecho dando un grito horrible. Cae el telón "), la cual reproduce fielmente la original francesa (" Les deux assassins courent vers les enfants qui se renversent sur le lit en poussant un cri horrible. La toile tombe "). Tal como está formulada, esta indicación permite entender que el grito de los niños –un solo grito– debía preceder a su asesinato y que la inmediata caída del telón impediría mostrarlo en las tablas, que es como los críticos señalaban que tenía que haberse representado – seguramente por haber leído el texto–. A este respecto, en una edición del original francés se añade una nota en este punto según la cual el telón cae incluso tras la orden de Glocester, con lo que apenas se vería a los sicarios correr hacia los niños[30]. Volviendo, pues, a la representación española, parece que, salvo torpeza reiterada en el uso del telón, la compañía quiso complacer al público o a la parte de él que deseaba ver las novedades del teatro romántico tras haber sido preparado para ellas en obras anteriores y, por tanto, quería "que los sucesos dramáticos no se relataran, sino que acaecieran en las tablas"[31]. Es más, si se propuso complacer al público, parece que lo hizo aprovechando el tirón romántico de 1835.

En efecto, fue en ese año, y meses antes del estreno de Los hijos de Eduardo, cuando se llevaron por primera vez a la escena española dramas decididamente románticos, no solo el Don Álvaro o la fuerza del sino, sino otros como Lucrecia Borgia y Angelo, de Victor Hugo, quien, en el prólogo a su Cromwell, defendía la transgresión de las reglas clasicistas y la expresión de lo grotesco, las pasiones y la violencia. El interés que despertaron estas obras fueron abonando el terreno para la asimilación del teatro romántico en España, incluyendo sus facetas más novedosas y transgresoras[32]. Como drama del "término medio", Los hijos de Eduardo no llamó la atención en Francia por su expresividad romántica, pero, en el

contexto del teatro español de 1835, se prestaba a ser "romantizado". Como hemos visto, Bretón le dio mayor emotividad de la que había en el original, y cabe preguntarse si la decisión de presentar en escena un desenlace más violento de lo que sugiere el texto no se explica por el furor romántico que desataron los mencionados dramas estrenados ese año.

Ahora bien, si recordamos la indignación de los neoclásicos ante las escenas sangrientas de Shakespeare, lo irónico es que en su Ricardo III el asesinato de los niños no se muestra en escena, sino que, como vimos al comienzo de este capítulo, es narrado en los versos de Tyrell que inspiraron a Casimir Delavigne la composición de Les enfants d'Édouard.

Notas al pie

[1] José María Díaz, “Los hijos de Eduardo”, La Abeja (8 octubre 1835), p. 2.

[2] R[amón]. N[avarrete]., El Correo de las Damas (14 octubre 1835), pp. 302-303.

[3] La Revista española (7 octubre 1835), p. 278; Diario de Avisos de Madrid (15 octubre 1835), p. 4.

[4] Diario de Avisos de Madrid (15 octubre 1835), p. 2.

[5] Original: “il n’y a pas, dans les trois actes, un seul instant d’émotion ou d’angoisse, d’indignation ou de pitié, d’horreur ou de sympathie”. Cit. Robert Dengler, “Casimir Delavigne (1793-1848), entre neoclásicos y románticos. Recepción de su obra teatral en Madrid de 1835 a 1845”, en Francisco Lafarga et al., Neoclásicos y románticos ante la traducción (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), pp. 282.

[6] David Thatcher Gies, The theatre in nineteenth-century Spain (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. 96. Ermanno Caldera habla a este respecto de la “continuità” entre la cultura española de comienzos del XIX y la de la época romántica. Véase su Il dramma romantico in Spagna (Pisa: Università di Pisa, 1974), especialmente pp. 5-7.

[7] Diario de Avisos de Madrid (15 octubre 1935), p. 2.

[8] Incluida en la edición francesa de Les enfants d’ Edouard de 1834 con el título de “L’extinction des deux fils du roi Edouard d’Angleterre”: Théatre de M. C. Delavigne, t. viii (Paris: Dufay, 1834), pp. 31-35.

[9] Alexandre Vinet, cit. en Les enfants d’Édouard, ed. H. W. Eve (Cambridge: Cambridge University Press, 1895), p. XI, cuya

introducción he seguido en este capítulo por su abundante información sobre la obra.

[10] La leyenda negra contra Ricardo III no solo desacreditó al rey y su reinado, sino que le endosó un físico monstruoso, diciendo que había nacido con dientes y pelo largo tras permanecer dos años en el vientre materno, que tenía un brazo marchito, que era cojo y jorobado, etc. –en una época supersticiosa el monstruo exterior reflejaría al interior–. Entre las diversas biografías modernas de Ricardo III, la de Paul Murray Kendall – Richard III (London: Allen & Unwin, 1955)– combate los mitos acumulados contra este rey y ofrece de él una imagen más equilibrada. Por su parte, la "Richard III Society" (www.richardiii.net), fundada en 1924, promueve el replanteamiento de la figura de Ricardo III y su época. El reciente descubrimiento en Leicester de los restos del rey ha renovado el interés en el personaje histórico y ha dado un fuerte apoyo a los objetivos de esta sociedad.

[11] Cabe destacar aquí la novela The Daughter of Time (1ª ed., 1951), de Josephine Tey, en la que se pone al descubierto la propaganda Tudor contra Ricardo y se hace ver que Enrique VII, el vencedor de Ricardo III, sería el más beneficiado por la muerte de los hijos de Eduardo y el que habría dado la orden de eliminarlos. Hay traducción española: La hija del tiempo, trad. Efrén del Valle (Barcelona: RBA, 1ª ed., 2012).

[12] Así, el incidente de la detención de Hastings, que en Ricardo III ocupa una escena, es conocido en Delavigne por el relato de un heraldo que se escucha desde la ventana (I.2), y el de la ejecución de Rivers, objeto de otra escena en Shakespeare, es comunicado aquí mediante una nota introducida entre las peticiones del niño Eduardo (II.9).

[13] La edición de Les enfants d' Edouard de H.W. Eve incluye (p. XXXIi) un cuadro de paralelismos entre la obra de Delavigne y el Ricardo III de Shakespeare.

[14] Figaro (10 febrero 1832). Cit. en M. Patrick Berthier, "Théâtre neo-classique ou théâtre juste-milieu? Situation de Casimir Delavigne", Cahiers de l'Association Internationale des Études Francaises, 50 (1998), p. 174.

[15] Veáse al respecto Maurizio Melai, “La querelle politique des Enfants d’Édouard dans la presse de 1833”, http://www.medias19.org/docannexe/ file/2877/melai.pdf

[16] Véase p. 318, nota 44.

[17] Véase Ana Isabel Ballesteros, Manuel Bretón de los Herreros, tomo II, p. 243, así como Cartelera teatral madrileña, I: años 1830-1839, p. 84, y vol. II: años 1840-1849, p. 94. Véase también Marina Barba Dávalos, “Cartelera teatral romántica 1834-1844”, p. 372.

[18] Alfonso Par, Representaciones shakespearianas, I, pp. 204, 207, 215, 217, 218 y 230. En Madrid las primeras funciones de Los hijos de Eduardo estuvieron precedidas por las de Marino Faliero y seguidas por las de Las vísperas sicilianas, ambas de Delavigne: la primera se estrenó el 5 de septiembre de 1835, y la segunda, el 8 de noviembre del mismo año. Por lo visto, se trataba de aprovechar al máximo el éxito alcanzado en Francia por su autor, especialmente el de Les enfants d’Édouard, insertándolo en la política de estrenos del teatro francés iniciada meses antes.

[19] Casimir Delavigne, Los hijos de Eduardo: drama trágico en tres actos, trad. Manuel Bretón de los Herreros (Madrid: Tomás Jordán, 1835). José Mª Díaz juzgó que Bretón, además de “plegarse maravillosamente a todos los movimientos del original y reproducir todos sus rasgos”, le dio tal color propio a la pieza que “cualquiera la creería originalmente escrita en castellano leyéndola sin prevención” (La Abeja, p. 3). Por su parte, el crítico teatral de La Revista Española escribió: “El señor Bretón no necesitaba de esta nueva prueba para convencernos de su prodigiosa facilidad en versificar” (7 octubre 1935, p. 278). Y el del Diario de Avisos de Madrid elogió “la energía en la expresión y la belleza de los versos”, añadiendo que “bastaría solo la presente traducción para adquirir el título de poeta. Mucho nos holgaríamos de que obras semejantes cayesen siempre en tan buenas manos y que supiesen como el Sr. Bretón conservar las bellezas del original” (15 octubre 1835, p. 4).

[20] Véase Miguel Ángel Muro, “La recreación personal de Bretón de los Herreros en Los hijos de Eduardo a partir Les enfants d’Édouard de Casimir Delavigne”, en Creación y traducción en la España del

siglo XIX, eds. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016), pp. 309-321.

[21] Es esta orientación sentimental lo que explicaría la tragedia El rey Juan, de José María Díaz, elaborada trece años después de Los hijos de Eduardo. Basada a su vez en la adaptación neoclásica que Jean-François Ducis hizo del King John de Shakespeare, Díaz destacaba en su obra el paralelismo entre Juan y Ricardo como reyes usurpadores y asesinos de sus propios sobrinos. Como observa Alfonso Par, esta circunstancia "les añade rasgos y situaciones idénticos, de manera que, en manos de los arregladores franceses y españoles, dos figuras dramáticas originariamente distintas vienen a parar en un carácter único." Díaz, añade Par, no partió de Ducis para volver a Shakespeare, sino para construir una tragedia romántica suya –más bien postromántica– ajena a uno y a otro: Representaciones shakespearianas, I, pp. 178 y 180. Véase también al respecto Keith Gregor, Shakespeare in the Spanish Theatre, p. 49.

[22] José María Díaz (La Abeja, 1835), p. 1. Sin embargo, Díaz no mencionaba Ricardo III como fuente u obra inspiradora del drama de Delavigne, sino que destacaba más bien las diferencias entre ambas. En cambio, tres años después, el Diario de Madrid del 12 y del 13 de diciembre de 1838, en el anuncio del estreno de Macbeth [p. 4], se subrayaba la importancia de Shakespeare, diciendo, entre cosas, que "Dumas, Victor Hugo y Casimiro Delavigne le han estudiado, hallando en sus obras felices inspiraciones". Y Eugenio Moreno López, en su crítica teatral de este Macbeth, citaba a Delavigne entre los escritores a quienes había inspirado Shakespeare (Nosotros, 26-12-38, p. 1).

[23] En Pujante y Campillo (eds.), Shakespeare en España. Textos 1764- 1916, p. 121.

[24] Par, Representaciones shakespearianas, I, p. 241. Quizá la exclamación fuese más bien "Ya soy Ricardo III", indicando así que la muerte de los hijos del difunto rey le convierte en el sucesor del trono antes de su coronación.

[25] La Revista Española (7 octubre 1835), p. 278.

[26] La Abeja, p. 2.

[27] El Correo de las Damas (14 octubre 1835), pp. 302-303.

[28] Diario de Avisos de Madrid (15 octubre 1835), p. 4.

[29] Véase Par, Representaciones shakespearianas, I, p. 206.

[30] El editor entiende que Delavigne seguía siendo clasicista en este desenlace y que en su concepción del asesinato de los niños obedecía la exhortación de Horacio según la cual Medea no debe despedazar a sus hijos a la vista del público ("Ne pueros coram populo Medea trucidet"). Epístola a los Pisones, 185. Véase Delavigne, Les enfants (1895) , p. 203, n. 1826.

[31] Par, Representaciones shakespearianas, I, p. 205.

[32] Sobre la aparición del teatro romántico en la escena española, véase Eva Llergo Ojalvo, "La sociedad madrileña de 1833 a 1838 a través del teatro", en Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético. Actas del XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850), eds. Mª Carmen García Tejera et al. (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2007), pp. 27-39, especialmente pp. 32-39.

18

Macbeth, 1838: la frustración de un Shakespeare “auténtico”

El 13 de diciembre de 1838, se estrenó por primera vez en España una tragedia de Shakespeare – Macbeth– traducida directamente del inglés. El autor de la traducción era el periodista y escritor liberal José García de Villalta (1801-1846)[1]. La tragedia ya se había llevado a las tablas en las dos primeras décadas del siglo XIX, pero era en traducciones de la versión neoclásica francesa de Jean-François Ducis. La decisión de presentar un Shakespeare “auténtico”, tan distinto de los anteriores, suponía enfrentarse de lleno a los problemas de un drama cuya combinación de realismo, irrealidad y simbolismo condiciona cualquier producción teatral. Y, si cada época ha dado su particular interpretación de la obra y su protagonista, no debe extrañarnos que, tanto en Inglaterra y países anglohablantes como en el continente europeo, Macbeth se haya presentado y adaptado como drama truculento, cuento de hadas operístico, tragedia realista o singular exploración del alma humana[2].

La prensa estuvo anunciando meses antes de su estreno lo que se esperaba como una gran novedad. Aunque con alguna reserva que se comentará más adelante, en general se recalcaba la importancia de autor, traductor, obra y producción, en la que no se escatimaron esfuerzos y en la que actuaban dos estrellas del momento, Julián Romea y Matilde Díez. Sin embargo, y pese a tanta expectación, la producción fue silbada y, después de cuatro noches en cartel, ya no se repuso. ¿Volvía a operar la maldición de Macbeth ? Supersticiones aparte, los críticos del siglo XX, con documentación limitada, ofrecieron un relato categórico del hecho: a excepción del primero, que se limitó a informar de que la obra “fue silbada por el público”, los siguientes afirmaron que la obra “fracasó

ruidosamente", que la silba fue "estrepitosa" y "monumental", y la representación, un "estrepitoso fracaso". Además, uno de ellos asoció las cuatro representaciones con el fiasco. Estos juicios resuenan en la crítica más reciente, más documentada que la anterior, pero que sigue insistiendo en el "clamoroso fracaso" o "sonoro fracaso"[3] y atribuye al naufragio de la obra su permanencia de "solo" cuatro noches[4].

Ahora bien, admitiendo que el Macbeth de Villalta no gustó, a poco que entremos en las circunstancias que rodearon su representación veremos que el caso se nos muestra como una auténtica maraña que nos invita a la duda y la pregunta. Por lo pronto, ¿fue la silba realmente tan excepcional, cuando silbar una obra era una expresión habitual de desaprobación y no la más violenta?[5]. ¿Volvieron a oírse silbidos en las tres funciones que siguieron al estreno? ¿Fue tan descomunal el fiasco y lo fue por no pasar de cuatro noches seguidas, aunque, como veremos, el teatro estuviera lleno o casi lleno? Porque si este Macbeth fracasó en razón de sus "solo" cuatro funciones, habría que recordar que en aquellos años, cuando el fracaso era absoluto, no se llegaba ni a tres –otras muchas producciones de aquellos años solo duraron en cartel tres, dos y hasta una sola noche[6]–. En realidad, más que el número de funciones que seguían a un estreno, habría que considerar el de sus reposiciones y la duración de estas. Es verdad que el Macbeth de Villalta no se repuso después de 1838, pero, en vez de cifrar su fiasco en esta ausencia, la crítica moderna se ha centrado en sus "solo cuatro noches seguidas". Como veremos, ninguna de las cinco reseñas teatrales escritas sobre este Macbeth en 1838 interpretó como fracaso esa duración y, aunque alegasen diversas razones para explicarlo, tampoco todas coincidieron en que este fuera tan aparatoso[7].

Aclarado este punto, y tratándose de la primera vez que se llevaba a las tablas españolas una obra de Shakespeare traducida directamente del inglés, merece la pena investigar con algún detalle cómo se estuvo orientando la producción y qué sucedió para que no gustara, examinando el caso desde varios ángulos y leyendo con atención las primeras fuentes, sin olvidar la propia traducción. Quizá entonces nos preguntemos si, teniendo en cuenta el teatro de la época y los gustos del público, Macbeth fue una buena elección,

si no había más en juego que un estreno novedoso, si las críticas teatrales eran lo bastante fiables e informativas y cuál era la posición de los críticos ante Shakespeare, su Macbeth y la traducción española. Por último, no estará de más cruzar nuestras fronteras para ver cuál fue la suerte de esta obra en los teatros europeos de aquellos años.

La resonancia que este estreno alcanzó en la prensa fue amplia y variada, y requeriría un trabajo aparte. Me centraré en sus elementos esenciales, empezando por los anuncios de las representaciones y algún que otro artículo relacionado. El más madrugador fue el de El Correo Nacional en su edición del 1 de agosto de 1838, según el cual se estaba hablando "de muchas novedades dramáticas", entre ellas, "una traducción de La mujer de un artista, y otra del celebrado Macbet [sic] de Shakespeare, ambas debidas a bien cortadas plumas, y cuyo buen éxito se anuncia por seguro"[8]. La noticia la repetía en términos casi idénticos dos días después en el Eco del Comercio, en el que se informaba de que esas dos obras estaban traducidas "por literatos inteligentes"[9]. El 30 del mismo mes, El Panorama confirmaba que Macbeth se estaba ensayando para representarse pronto y añadía que era "una traducción del inglés debida a uno de nuestros más distinguidos literatos"[10]. Tras estos anuncios, orientados sin duda a despertar el interés de sus lectores, el 8 de octubre aparecía en el Eco del Comercio un artículo anónimo titulado "Crisis teatral", donde se apuntaban aspectos que el público rechazaba y que aparecerían en Macbeth:

Se le supone [al público] muy ligero en fallar sobre el mérito de los dramas o sobre su moralidad, repugnándolos hipócritamente si aparecen en la escena frailes o monjas, reyes o brujas (…) Al público hay que darle gusto; hay que estudiarle, y no se le puede culpar. Es aficionado a las gracias sainetescas, pero prefiere las composiciones dramáticas que le excitan a otras sensaciones más profundas. En la actualidad… busca ansioso esas emociones; y lo prueba acudiendo a sentir, a llorar y a conmoverse (…); y aunque sea hipócrita como lo es siempre todo pueblo reunido, todavía no ha tirado piedras al escándalo y sí como juez inteligente ha

condenado las monstruosidades dramáticas que ha visto[11].

Mostrándose adverso a dramas como Macbeth, el articulista tomaba posición hablando en nombre de un público en el que aspiraba a influir y al que había que "darle gusto" evitándole escenas que le repugnarían. Con intención o no de enfriar el posible interés en Macbeth despertado hasta entonces, no era este el tipo de artículo que deseara la compañía ni los partidarios del estreno[12].

Tal vez en respuesta al Eco del Comercio, diez días después El Panorama volvía a anunciar el estreno. No dudaba que la empresa teatral se apresuraría a representar Macbeth, "acaso la mejor [obra de Shakespeare]", "que excita altamente el interés del público": había que dar a conocer a "un autor que goza de fama universal, siendo de extrañar que no se haya hecho ya"[13]. El 22 de noviembre, el mismo periódico expresaba su "ansia" por verla pronto en escena y le auguraba "un éxito favorable"[14]. Al día siguiente, y sin aludir a este Macbeth, el escritor romántico Enrique Gil y Carrasco (1815-1846) aprovechaba su crítica teatral en El Correo Nacional para abogar por que se tradujeran "las obras maestras de todos los países", y añadía: "La Inglaterra aplaude cada día con más entusiasmo y orgullo los dramas de Shakespeare: ¡nuestro público para mengua suya se ha olvidado de Calderón!"[15]. Precisemos que Gil estaba en deuda con García de Villalta, el traductor de este Macbeth, y con el círculo de Espronceda al que pertenecía, que le habían dado a conocer en el mundo literario madrileño y habían hecho posible que publicara en la prensa[16].

Pocos días antes del estreno empezaron a aparecer anuncios en el Diario de Madrid, Eco del Comercio, El Correo Nacional y en Amenábar y El Estudiante. Casi todos aportaban información básica más o menos coincidente sobre la obra y las características de la producción: Macbeth era anunciado como "drama histórico" en cinco actos y en verso que se estrenaría en función extraordinaria "a beneficio de la primera actriz doña Matilde Díez"[17]. Entre todos ellos, destacan dos en los que merece la pena detenerse.

En sus ediciones de los días 12 y 13 de diciembre, el Diario de Madrid, además de repetir la información facilitada los dos días

anteriores, resaltaba la importancia de Shakespeare, el "sublime genio" elogiado por tantos escritores españoles y extranjeros, desde Byron y Goethe hasta Dumas y Victor Hugo, e inspirador de muchos de ellos. Precisaba que en España aún no se había representado ninguna obra suya "fielmente" y que este Macbeth iba a ser una "copia exacta del original, salvas algunas pequeñas modificaciones que el mecanismo de nuestros teatros hace indispensables". Y añadía:

Hay en ella frecuentes mutaciones, rápidas peripecias, cuadros fuertes y magníficos en que las pasiones se pintan con vehemencia sin igual; y como en Shakespeare todo se anima, todo se personifica, toman parte a veces en la acción magas y espíritus que representan pasiones criminales, espectros que estimulan, avivan y sostienen en toda su fuerza los remordimientos; y camina el drama hasta su desenlace, no evitando los obstáculos, sino superándolos como lo hace el genio, con la impetuosidad del torrente[18].

No podía faltar en este anuncio una alusión a los "defectos" de Shakespeare, como si el autor no quisiera significarse como partidario del Romanticismo o como admirador del dramaturgo. No obstante, señalaba que Shakespeare "conserva un elevado puesto entre los primeros dramáticos del mundo". Por lo demás, el diario recogía la confianza de la primera actriz en que el público juzgaría el drama "no como una obra de hoy, escrita para satisfacer las exigencias de nuestro siglo, sino como un poema atrevidamente concebido, y digno de todos los pueblos y de todas las épocas".

Tal vez incitado por este anuncio del Diario, el periódico Amenábar y El Estudiante hacía parecidas consideraciones al día siguiente, 13 de diciembre –el mismo día del estreno–, en un artículo firmado por "El Estudiante", es decir, el periodista Antonio María Segovia, sobre quien ya leímos en el capítulo sobre el Otelo neoclásico y en el de los emigrados[19]. Avisaba Segovia de las sombras e impurezas del drama, pero invirtiendo el argumento del Diario de modo contundente. En lugar de empezar con grandes elogios a Shakespeare, iniciaba su aviso refiriéndose a Macbeth como "un

drama tan furiosamente desarreglado" y afirmando que, para el gusto español, "no hay entre los ponderados dislates del teatro antiguo nacional cosa que al Macbeth iguale". Y advertía a sus lectores de que se preparasen

para ver brujas, espectros, apariciones y otras frioleras; para oír hablar de sangre y horrores desde la primera escena; para habérselas con una muchedumbre infinita de personajes, de los cuales su media docena por lo menos desaparecen bajo el puñal; para presenciar batallas, emboscadas de asesinos, bailes de magas, banquetes regios y otras frioleras; para soportar a un general prócer que degüella a un rey y sus criados, y ajusta él mismo con los asesinos la muerte de algunos otros; en fin, para ciertos rasgos terribles que solo un Shakespeare pudiera imaginar. Con esta prevención será bueno ir al teatro, y una vez entrando bajo esta inteligencia se podrán admirar más fácilmente los destellos de ingenio que sería injusto negar al gran trágico inglés[20].

Si en el Diario de Madrid se informaba de pasiones y vehemencias, Segovia desgranaba esta sarta de horrores. Y era tras esta cruda exposición cuando el autor se permitía esa concesión a los "destellos de ingenio" en Shakespeare y podía añadir que Macbeth merecía ser visto. Por último, elogiaba los esfuerzos del traductor, la empresa y la compañía,

dignos también de que, aun cuando el conjunto o alguna parte del drama desagradasen, [Macbeth] sea tratado con más miramiento del que en algunas ocasiones hemos visto usar, ya que los silbidos, voces y exclamaciones descompuestas, ni son necesarios para desaprobar una pieza dramática, ni muy propios de la cultura y moderación que tan acreditada tiene el pueblo de Madrid[21].

No puede haber duda de la diferencia de tono y tendencia entre el

aviso del Diario y el artículo de Segovia, seguramente escrito adrede contra el anterior y que, además de descarnado y burlón, parece calculado. Si el primero cantaba las alabanzas de Shakespeare y estimulaba el interés de sus lectores, el segundo, tras condenar la obra anunciada, animaba a los suyos a que la vieran, pero no, como la primera actriz, temiendo que la producción no llegase a complacer a todos, sino, explícita y directamente, anticipando una reacción desmandada del público en forma de gritos y silbidos. Aunque añadía que tal respuesta sería impropia del "pueblo de Madrid" en general y, por tanto, nada deseable, lo cierto es que sería previsible en su público teatral o aquella parte de él que incluso podría leer el anuncio como una incitación al alboroto si la obra no le gustaba.

Pues bien, en el cuarto día de las representaciones apareció en Amenábar la crítica teatral del estreno, firmada por el mismo Antonio María Segovia, que –precisamente– empezaba así: "Verificáronse los temores que en nuestro anterior artículo habíamos anunciado: cayó Macbeth en la noche del jueves 13, silbado solemnemente por la concurrencia que había llenado el teatro del Príncipe"[22]. Quod erat demonstrandum? Segovia nunca ocultó su clasicismo: en 1839, cuando intervino en el Ateneo de Madrid frente a Antonio Alcalá Galiano, planteó y defendió sin reservas la observancia de las unidades neoclásicas[23]. A la manera de un crítico militante, se complacía en burlarse, con un estilo incisivo pretendidamente gracioso, de los excesos del Romanticismo y de todo lo asociado con él –de ahí sus distancias frente a Shakespeare– . Su periódico Amenábar y El Estudiante se presentaba como "capricho periodístico", y otro en el que colaboró venía a decir que sus artículos serios no se podían tomar en serio[24]. En 1845 llegaría a ser miembro de la Real Academia Española y más tarde desempeñaría diversos cargos consulares. Sin embargo, ni sus puestos institucionales ni el paso de los años le atemperaron su afán de protagonismo y polémica. Lo confirmaría él mismo en 1860 al crear una publicación que titularía precisamente El Cócora. Revista de flaquezas humanas escrita por una sociedad de sabios tan modestos como bellacos dedicada a la gente mordaz, risueña y maleante.

En su crítica, Segovia excusa al traductor "de la parte que haya

tenido en que tal monstruo se haya puesto en escena" y se explaya comentando la obra y la traducción, y criticando, entre otras cosas, las escenas de las brujas y otros aspectos del drama de Shakespeare. De hecho, tenemos que llegar a la sexta página de la reseña para empezar a leer sobre la "ejecución" teatral de la obra, tras reconocer Segovia que "sobre su argumento y traducción nos hemos dilatado más de lo que consienten los límites de este periódico"[25]. A este respecto, le parece que la representación "ha estado lejos de merecer grandes elogios". Señala la inadecuación de la actriz principal para encarnar el terrible personaje de Lady Macbeth, aunque alaba su actuación en la escena del sonambulismo. Lo poco que sigue son sus opiniones personales sobre la mejorable actuación de Romea en el papel de Macbeth y el "celo" mostrado por García Luna en el de Macduff. Segovia termina diciendo: "Largo en verdad se ha ido haciendo este artículo… y harta pena nos queda todavía de haber tratado el asunto a la ligera". Tan a la ligera que habla poco de la representación y solo menciona dos veces la respuesta del público. Por lo demás, demuestra que no le atrae Shakespeare y que su crítica es claramente sesgada.

Ese mismo 16 de diciembre también apareció una reseña de este Macbeth, breve y sin firma, en el periódico El Alba[26]. Coincidía con la de Segovia en su juicio desfavorable de la representación, de la obra misma y, por lo visto, del propio Shakespeare. Informaba de que "la traducción" fue silbada por el público "justamente". Según su autor, la culpa era de quien "se ha atrevido a ponerla en escena sin despojarla de sus innumerables defectos". Es decir, tendría que haberla adaptado, como se venía haciendo desde el siglo pasado, considerando "antes de todo el gusto del pueblo ante quien se había de representar". Este gusto se expresaría en su rechazo a la intervención de "brujas, sombras y espectros; cosas que no sirven ya sino para intimidar a los niños". Añadía que los "fríos asesinatos que a cada paso ensangrientan el drama" contribuyeron al fracaso de la producción, "porque el público que las [sic] aplaudía está ya saciado de la sangre, y si ayer excitaban su entusiasmo los mayores horrores, hoy ya prorrumpe en risa y silbidos tan solo al ver brillar la hoja de un puñal". Como Segovia, aprobaba la actuación de los actores principales, pero no veía a Matilde Díez como intérprete idónea de Lady Macbeth. Por lo demás, achacaba parte del fracaso de la producción a la poca capacidad de los teatros madrileños para

“el aparato que requiere la representación de este drama”, pues, a su juicio, mal podría acertarse con la presencia de los elementos sobrenaturales cuando son presentados “de un modo ridículo y chocarrero capaz de hacer reír aun a los pocos que crean todavía en semejantes sandeces”.

Los días 19 y 20 de diciembre, ya pasadas las cuatro funciones, Enrique Gil y Carrasco publicaba en El Correo Nacional un extenso artículo sobre la representación de este Macbeth “en su primera aparición”. A diferencia de los dos críticos anteriores, Gil era admirador declarado de Shakespeare y, sin polemizar explícitamente con ellos, parece que intentaba dar respuesta indirecta a algunas de sus objeciones. Tras los dilatados preliminares sobre la vida y la obra del dramaturgo, admitía que en ella hay “lunares” que a veces afean “el magnífico semblante de su musa” y se pregunta:

¿No son más y mayores sus bellezas que sus defectos? ¿No debiera esto haber bastado para contener a una gran parte del auditorio en los límites de un respetuoso silencio? ¿Tan poco puede en ciertas gentes el sentimiento de lo grande, que no les merezca veneración alguna la santidad de una memoria que ha atravesado las tinieblas de los tiempos resplandeciente y sublime, y que alumbrará siempre al mundo del arte y de la belleza? La duda, la indecisión y hasta la frialdad del público la hubiéramos comprendido y quizá aun disculpado; todo lo demás ha sido para nosotros una sorpresa dolorosa[27].

En cuanto a las bellezas de Macbeth dignas de silencio y respeto, Gil destacaba la escena en la que Macduff, tras recibir la noticia del asesinato de su esposa e hijos a manos de los sicarios de Macbeth y ser incitado a la venganza, responde “¡Macbeth no tiene hijos!”. Informaba Gil de que “no pequeña parte del público” respondió con risas a esta réplica. Ahora bien, no sería la primera vez que el público teatral, en España o fuera de ella, reacciona de manera incongruente, sea riendo ante expresiones dramáticas de dolor y frustración o, a la inversa, no riendo gracias que merecen risas.

Dicho con otras palabras, ¿fue la propia réplica lo que dio pie a la risa o más bien la manera como la dijo el actor? Por lo que cuenta Gil, la jocosa reacción del público se debió más bien a que el actor (José García Luna) "estuvo casi siempre inferior a su papel de Macduff " y en esta "sublime escena… desplegó poco calor"[28].

Respecto a los actores principales, parece que a Gil tampoco le entusiasmó el Macbeth de Julián Romea. Elogiaba su actuación en alguna escena como la del espectro de Banquo, pero añadiendo que, en general, "no ha estado en este papel tan afortunado y sublime como en otros". De manera semejante a los críticos anteriores, opinaba que la actriz Matilde Díez, con "su alma delicada y tierna solo ha podido elevarse en contados momentos a la altura del carácter atroz de Lady Macbeth", siendo el principal el de la escena del sonambulismo. Finalmente, ponderaba la ejecución de los actores que interpretaron los papeles de Banquo o Malcolm, pero concluía que los demás, excepto los dos asesinos, solo desplegaron "mucha medianía, y aun hubo bastantes que ni a eso llegaron siquiera". En conclusión, Gil y Carrasco estimaba que Macbeth merecía una acogida muy distinta a la que le dispensó el público o parte de él, pero acababa atribuyendo la mala recepción de la obra a la ejecución discutible y meramente discreta de los actores principales, sobre todo a su manera de presentar escenas críticas de la obra, así como a la mediocridad de los restantes.

El 26 de diciembre –diez días después de la última función– aparecieron las que al parecer son las dos últimas críticas. Una de ellas, la del Eco del Comercio, era muy breve. Su anónimo autor parecía indiferente a Shakespeare y su Macbeth. En su opinión, las actuaciones de Romea y de Díez fueron buenas, pero lograron pocos aplausos porque "el drama no ha sido del gusto del público, acostumbrado a otra especie de espectáculos". Juzgaba, no obstante, que el auditorio tendría que haber "aprobado ciertas escenas muy dignas de aplauso… reservándose… el derecho de condenar después la totalidad al final del drama. Esto sería lo más justo, si bien conocemos que es difícil en tan varia y numerosa asamblea". Añadía que la obra tiene "escenas excelentes y aun sublimes al lado de extravagancias insoportables, como la de las brujas", y concluía: "según nuestro modo de ver no puede decirse que el drama es bueno ni malo absolutamente. El público creyó más

lo malo que lo bueno, y lo condenó con su fallo"[29].

La otra crítica del 26 de diciembre apareció en el diario vespertino Nosotros, firmada por "E.M.L." (Eugenio Moreno López), quien, como García de Villalta, pertenecía al círculo de Espronceda y fue colaborador suyo en el drama Amor venga sus agravios –estrenada en septiembre de 1838 y muy criticada por Segovia[30]–. Como Gil y Carrasco, a quien cita, Moreno era admirador de Shakespeare y tuvo en cuenta las adversas críticas anteriores. Decía haber asistido a, por lo menos, tres de las funciones e informaba de que la noche del estreno el teatro estaba lleno y, en la cuarta y última, casi lleno. Añadía que, aunque el espectáculo logró "algunos aplausos de vez en cuando… los murmullos de desaprobación fueron más frecuentes, y al final dejaron oírse claros y distintos silbidos". Ante estos hechos, se preguntaba quién aplaudió, quién silbó, a quién y por qué motivo. Su extenso artículo prometía, pues, ser el más informativo de todos, pero lo cierto es que nos deja en la duda respecto a varios puntos.

Partiendo de argumentos comparables a los de Gil y de su admiración por el autor de Macbeth, Moreno comentaba: "delante de lo más ilustrado del público español… ¡se ha silbado a Shakespeare!". Aclaraba que no fue en ninguna de las escenas de las brujas, sino cuando Macduff exclama que Macbeth no tiene hijos para vengar el asesinato de los suyos. En general, Moreno es más favorable a los actores que los anteriores críticos: alaba sin reservas a Julián Romea y aprueba la actuación de Matilde Díez como Lady Macbeth, especialmente en la escena del banquete y la del sonambulismo. Celebra la actuación de Sobrado como Banquo, y, en cuanto a las escenas de las brujas, estima que hubo esmero en el espectáculo ("los aparatos") y elogia "el cavernoso centro de los conjuros, con el bailable fatídico, los acentos salvajes del coro y el calderón de las evocaciones".

La crítica concluye con la primera pregunta que Moreno formulaba al comienzo: ¿Quién aplaudió la obra? Su respuesta es más grandilocuente que práctica:

Aplaudieron los que conocieron sus gigantescas bellezas, los que

sintieron los nobles esfuerzos del señor Romea y de la señora Díez, los amantes del lucimiento y de la moralidad de nuestro palco escénico, los que desean ensanche en la intención, y en los medios ilusorios del teatro español, los apreciadores, en fin, del estudio y del estímulo de nuestros artistas.

En este tono, añade que fueron “cuatro silbidos” los que pretendieron “ahogar desde el salón del Príncipe el arrebatado entusiasmo con que por todo el mundo civilizado se vitorea a William Shakespeare, ¡el inmortal poeta!”. Al final, el autor pregunta como al principio quién silbó, a quién y por qué motivo, para responder que son “curiosas investigaciones que el talento de la crítica deben dar resueltas” y remitiendo al anterior artículo de Gil y Carrasco, que tampoco las resuelve. Para este viaje…

El repaso a estas críticas ofrece algunas certezas y plantea no pocas dudas. Parece claro que la actitud adversa de Segovia en su artículo previo al estreno podía leerse como una respuesta al anuncio del día anterior del Diario de Madrid y, en consecuencia, como una invitación a tomar partido –incluso como una velada incitación al alboroto–. Y, en efecto, las críticas muestran las posturas encontradas de clasicistas y románticos. Segovia habla tópicamente de las “sublimidades del gran Shakespeare”, y el crítico de El Alba, “del gran poeta del Támesis [sic]”, pero sus juicios sobre él parecen copiados de Voltaire o de Moratín por la insistencia en sus borrones y defectos. Tanto Gil como Moreno minimizan sus faltas y ponen a Shakespeare por las nubes –aunque no son muy explícitos ni originales en las razones de su admiración– y, desde luego, hacen lo que pueden por apoyar la producción teatral. El estreno de este Macbeth fue, por tanto, una ocasión más de desencuentro, y las reseñas muestran claras diferencias en la manera de explicar la desaprobación del público o parte de él. Los primeros culpan del fracaso a Shakespeare y al uso de una versión no adaptada, y en bastante menor medida, a la compañía; de los segundos, Gil desaprueba la actuación, mientras que Moreno intenta salvar lo mejor de los actores. En general, de todas estas críticas podría deducirse que, aunque los actores fuesen buenos, no eran los más indicados para este tipo de obras y papeles.

Por otra parte, como estas críticas suelen empezar con explicaciones sobre el dramaturgo y su Macbeth y tienden a extenderse en ellas, no siempre queda claro cuándo se está hablando del texto y cuándo de la representación –a la cual tampoco se le dedica mucho espacio–. Además, no siempre hay coincidencia entre ellas respecto a los motivos de su desaprobación. Así, solo el crítico de El Alba condena los asesinatos en escena a cada paso, a los que atribuye parte del fracaso de la producción, porque, como dice, el público ya está cansado de la sangre –lo que, comprensiblemente, lleva a pensar que, lejos de ser tan novedoso, este Macbeth ya estaría anticuado cuando se estrenó[31]–. Sin embargo, tanto en 1838 como hasta 1843 continuaron representándose en el teatro español otras obras en las que había en escena muertes y violencia, como Don Álvaro, El trovador o Los amantes de Teruel. Por lo demás, aunque, según el texto de Shakespeare, en Macbeth se escenifican varias muertes (la de Banquo, la del hijo de Macduff, la del joven Siward y al final la de Macbeth), no se muestran la del rey Duncan, ni la de Lady Macduff, ni tampoco la de Lady Macbeth, que solo son narradas[32]. Pues bien, en esta producción, parece que la experiencia del estreno aconsejó omitir escénicamente todo lo relacionado con el asesinato de la familia de Macduff y no representar la muerte del joven Siward, por lo que a partir del segundo día solo se mostraron la de Banquo y la de Macbeth[33]. Otra cosa es que, a los ojos del público de la época, estas muertes pudieran verse como parte integrante y reiterativa de una historia en la que Macbeth y su mujer son todo menos personajes ejemplares: ni él es un héroe romántico, ni ella una heroína admirable.

De manera semejante, no todas las críticas le dan la misma importancia a la presencia en escena de las brujas y los elementos sobrenaturales, ni atribuyen tal presencia al fracaso de este Macbeth: Gil menciona a las brujas solo de pasada, y Moreno incluso elogia la escena de los conjuros, con su danza y sus invocaciones, así como la interpretación de Sobrado como espectro de Banquo –de sus elogios hasta podría deducirse que nada de eso disgustó al público– . En cambio, Segovia, el crítico de El Alba y el del Eco del Comercio rechazan de entrada los personajes y elementos sobrenaturales de Macbeth como una superstición de tiempos de Shakespeare impropia del siglo XIX, y, de estos, los dos primeros condenan su presencia en escena basándose en la regla

clasicista de la verosimilitud. Ahora bien, como en el teatro español de aquellos años todavía podían verse espectros –en El convidado de piedra, representado varias veces entre 1836 y 1837–, no se trataría solo de que aparecieran o no en las tablas, sino del modo de presentarlos, y a este respecto la información sobre el montaje de este Macbeth no es muy precisa.

En cualquier caso, y por influyentes que sean en la acción, estos elementos sobrenaturales tienen en el texto de Shakespeare una presencia escénica bastante limitada[34]. Aun así, tal vez fuera excesiva para los gustos de la época, y por eso, tras la experiencia del estreno y a juzgar por los apuntes de teatro conservados, buena parte de la escena central de las brujas quedó omitida. Quizá por la misma razón las apariciones del espectro de Banquo en la escena del festín se redujeron a una sola[35].

En cuanto a protestas y silbidos, aunque no hay duda de que los hubo, no está claro que tuvieran el alcance del que se ha venido hablando desde que, según Segovia, la obra fue silbada "solemnemente" –el crítico de El Alba estimaba que el público la silbó "justamente", es decir, porque lo mereció, y sin entrar en más detalles–. Y, como queda dicho, habría que ver si la silba fue tan excepcional o tan "solemne", cuando silbar las obras que no gustaban era lo habitual en la época. Ahora bien, ¿se la silbó en las cuatro noches o solo en la del estreno? Salvo en la crítica de Segovia, en las demás no queda del todo claro si el autor informa de lo que vio en el estreno o en cualquier otra noche. Moreno, que dice haber asistido a, por lo menos, tres funciones, cuenta que se oyeron "claros y distintos silbidos" –sin precisar si fue así en las tres, en dos o solo en una–, pero luego añade –quizá en apoyo del traductor y del montaje– que solo fueron "cuatro" silbidos, es decir, no tantos. Según él, no se silbó ninguna de las escenas de las brujas, sino la exclamación de Macduff de que Macbeth no tiene hijos. Sin embargo, Gil decía que esta réplica provocó risa, no silbidos. De hecho, aunque reconoce el fracaso de la obra, Gil ni siquiera habla de silbidos. Tampoco lo hace el indiferente crítico del Eco del Comercio, que solo menciona el derecho que tenía la audiencia a condenar la obra, derecho que debería haber ejercido "al final del drama". Si aceptamos sus observaciones, se habrían desaprobado más bien escenas o momentos de la representación, no toda ella al

final, y siendo, según él, tan "varia" la audiencia, no habría sido todo el público el que protestó, sino solo parte de él. En suma, aunque evidentemente la obra no gustó, ¿podemos estar seguros de que la silba fue tan monumental o estrepitosa, de que se repitió las cuatro noches o de que la compartió toda la audiencia?

Sea como sea, nos queda volver al principio y preguntarnos si, partiendo de estas críticas, cabe deducir una presentación más o menos coherente de Macbeth por parte de la compañía. ¿Se destacó en la escena su realismo, su irrealidad, su simbolismo? ¿La vio el público como obra realista, drama truculento o pieza fantástica? Gil y Carrasco observaba: "Nuestros actores… se han visto en medio de un mar desconocido, sin más brújula que el sentimiento en general, y sin más guía que su talento"[36]. Si le hacemos caso, no parece que tuvieran una idea muy clara de la complejidad de la obra, ni que hubieran calculado lo bastante que no era lo que el público esperaba. Segovia sostenía que llevar a escena seres sobrenaturales solo debería hacerse en un sentido alegórico, ya que, de lo contrario, su presentación hace un efecto ridículo por inverosímil, que es lo que –sin precisarlo– da a entender que sucedió. Como hemos visto, este aspecto parece confirmarlo el crítico de El Alba, según el cual los conjuros y las apariciones se habían escenificado "de un modo ridículo y chocarrero", y lo corrobora el del Eco del Comercio cuando habla de las "extravagancias insoportables" de las brujas. Atendiendo a estas observaciones, podría deducirse que la compañía hizo una presentación realista de la obra, aunque demasiado literal y poco imaginativa, particularmente de las escenas sobrenaturales –y tal vez se excediera en el espectáculo de las brujas y los espectros, al menos en la noche del estreno–. También es posible que, como sugiere el crítico de El Alba, este realismo se expresara en las escenas de asesinatos, de modo que, aunque no fueran tantas, se realizasen dándoles más ferocidad de la debida. Este último punto nos plantea la posibilidad de que, como deja entrever Gil y Carrasco, se acentuase la figura de Macbeth en su fría ambición y su tiranía. Pero esto nos lleva a la traducción empleada.

Empecemos por preguntarnos por qué se eligió Macbeth para mostrar por primera vez en la escena española un Shakespeare "auténtico"[37]. Cuando elogiaba la traducción de Villalta, Segovia

excusaba a este “de la parte que haya tenido en que tal monstruo se haya puesto en escena”, lo que da a entender que el traductor pudo haber influido en esta decisión. Sobre las obras que podían representarse era la Junta de Lectura la que emitía su dictamen no vinculante y, aunque los traductores o adaptadores no tuvieran mucha voz en la elección, en este caso pudieron influir las circunstancias personales del traductor[38] –a las que habría que añadir la insistencia del grupo de Espronceda al que pertenecía Villalta y de la prensa que animaba al estreno–. Además de periodista, escritor y traductor, García de Villalta fue un liberal inquebrantable que estuvo exiliado durante la Década Ominosa, primero en Inglaterra –donde contrajo matrimonio con la inglesa Mariana Sully– y luego en Francia, y siempre se opuso firmemente al absolutismo de Fernando VII[39]. Vuelto a España, lo encontramos como activista en algunas iniciativas de los liberales exaltados. Pues bien, aunque Macbeth es bastante más que un drama político, presenta la historia de un usurpador que ha ceñido la corona asesinando al rey legítimo y forzando a sus hijos al exilio para después ejercer un poder tiránico. Como liberal acérrimo, Villalta habría estado muy dispuesto a traducir la historia de un tirano y, en la medida de sus posibilidades, a propiciar su puesta en escena. En cualquier caso, no desaprovechó la oportunidad de reflejar su ideología en su traducción. Por ejemplo, en Shakespeare “tyrant” aparece solo nueve veces, y “tirano”, dieciséis en Villalta. Y las consecuencias de la usurpación y tiranía de Macbeth quedan aún más denunciadas en la traducción que en el original.

Los críticos teatrales de 1838 tienden a elogiar la versión de Villalta más que a rechazarla. Segovia destaca su fidelidad cotejándola en algunos puntos con el original –por cierto, no los más problemáticos–. Gil la valora como texto castellano, y Moreno la presenta como el “triunfo” de Villalta. Sin embargo, el propio Gil observa que el traductor había tenido que luchar con “los inconvenientes de la metrificación” y que esta no era en todas partes igualmente armoniosa. Y el crítico del Eco del Comercio le reprocha “una fidelidad tan extremada que disgustó al público de Madrid”. Décadas después, Menéndez Pelayo hablaría de la “memorable traducción” de Villalta y de él como el “incomparable traductor del Macbeth shakespeariano”[40], pero, en 1936, Alfonso Par opinaba que “Villalta no acertó a hacerles sentir [a los

espectadores] el drama íntimo de los personajes, el conflicto pavoroso que se desencadena en sus conciencias". Según Par, Villalta "se sintió poeta por su cuenta", ya que desplegó "una variedad de metros desconcertante" y "se dejó maltraer por la ley de la consonancia más exagerada". Además de no atenerse a la versificación del original, produjo un texto palabrero "con amplificaciones enojosas y paráfrasis inútiles, con lo que, lejos de hacer el original más claro y preciso, se le evaporó el espíritu de la tragedia entre las manos"[41].

En principio, esta diferencia de opiniones podría explicarse por los distintos conceptos de traducción de los que se partía en España en los siglos XIX y XX. Macbeth está escrito en su mayor parte en verso blanco; salvo algunas excepciones, los versos rimados se limitan a los diálogos de las brujas y a la escena de los conjuros – no mucho más del 5% del texto–. En manos de Shakespeare, el verso blanco es rítmico y dúctil: puede ser lírico o dramático, vivaz o reflexivo, y manifestar alegría, agitación, brutalidad o la más extrema delicadeza –y no pocas veces tan solo transmitir información–. En consecuencia, puede expresar la más alta poesía sin necesidad de la rima, y, a este respecto, Macbeth figura entre sus obras cimeras y se distingue por su denso lenguaje figurado y sensorial. Ahora bien, Villalta se atuvo al tipo de versificación que predominaba en el teatro romántico español: alternancia de versos rimados de arte mayor con otros de arte menor y de rimas en consonante y asonante variadamente distribuidas, siguiendo la antigua convención de que el diálogo debía estar rimado para que sonara a poesía. Podemos admitir que en cierta medida las partes traducidas en romance o en redondillas fluyen con sencillez y podían ser del gusto de la época. Cuando la rima es asonante, el efecto es más tolerable, pero lo es menos con el martilleo de los versos consonantes. Además, su busca de la rima le lleva al ripio y a la invención gratuita, y con ellos a la pérdida de vigor, concisión y naturalidad: se resiente la sintaxis y se sacrifica el sentido en muchos versos que, de este modo, no resultan fáciles de entender ni facilitan el trabajo del actor. Véase una parte del diálogo entre Malcolm y Macduff, tomada del acto cuarto, escena octava (tercera en Shakespeare):

[MALCOLM]

Puros eran los ángeles, mas fueron

impuros una vez y perecieron.

Y aunque a la gracia el fúlgido tocado

arrancasen espíritus inmundos

y con él revistieran al pecado,

ella gracia sería.

MACDUFF

¡Cuán profundos

contratiempos, oh, Escocia, el macerado

corazón te desgarran iracundos!

Acabó mi esperanza. ¿Me desechas?[42].

Villalta ha necesitado todos estos versos rimados para traducir solo tres no rimados del original inglés. Tanto en este breve fragmento como en toda esta conversación, el traductor desplaza la atención hacia una forma versal postiza en beneficio de la rima y detrimento del mensaje, cuando en el original la fluidez y naturalidad rítmica contribuyen a facilitar la comprensión del diálogo. Esta misma tendencia se repite en la traducción de fragmentos memorables cuya forma y contenido originales quedan diluidos e irreconocibles. En el original, Macbeth dice en cuatro versos y medio no rimados que la vida es una sombra caminante, un pobre actor que en la escena se agita y contonea, y no se le oye más; que es un cuento que cuenta un idiota, lleno de ruido y furia, que no significa nada. Villalta necesita el doble de versos para decir:

Que es la vida no más sombra ambulante,

infelice histrión, que corto instante

se agita y mueve con fugaz ingenio

en fingido proscenio,

y no queda de él luego ni aun memoria,

o estrepitosa historia

por un idiota con calor contada,

entre gestos y voces inclementes,

hasta que al fin descubren los oyentes

que la conseja no les cuenta nada[43].

Por lo demás, podemos entender que Villalta quisiera reducir el monólogo del portero para restarle tosquedad y convirtiera su salaz diálogo con Macduff en un fino coloquio de salón. Pero, ¿por qué omitió los once primeros versos del acto primero, escena sexta de Shakespeare (duodécima en Villalta)? No es solo un diálogo de gran delicadeza poética, sino que la amenidad del lugar que describen Banquo y Duncan aporta ironía dramática, ya que viene inmediatamente precedido por la amenaza de Lady Macbeth contra la vida de Duncan –"O, never / shall sun that morrow see", 1.5.59-60 (¡Ah, nunca verá el sol ese mañana")– y del siniestro "He that's coming / Must be provided for", 1.5.65-66 ("Del huésped hay que ocuparse")[44].

En aquellos años, el dramaturgo Manuel Bretón de los Herreros llegaba a responsabilizar al traductor del éxito o fracaso de una representación y acusaba de lentitud al diálogo de cierta traducción[45]. En el caso de Macbeth, sus monólogos y abundantes reflexiones aconsejan ceñirse a la economía del original para evitar el riesgo de estatismo escénico –no olvidemos que el público estaba acostumbrado a obras con más acción y menos pensamiento–. Pues

bien, Villalta aumentaba constantemente este riesgo con sus amplificaciones y, al menos a este respecto, es muy probable que su versión contribuyera al naufragio del montaje. Aunque tradujo como lo hizo siguiendo los hábitos de la época, otros con más oficio y sentido teatral (Bretón, Rivas o Hartzenbusch) lograron un resultado bastante más convincente.

Tal vez sea ocioso preguntarse si Villalta no habría podido traducir Macbeth en verso blanco reservando las rimas para las partes rimadas del original, pero si lo hizo en la escena XX del segundo acto (tercera en Shakespeare), podría haberlo hecho con todo el verso blanco original[46]. Moratín ya había empleado el verso blanco en una escena de su traducción en prosa de Hamlet y, al traducir fragmentos de Hamlet y Ricardo II, Blanco White se atuvo a la versificación shakespeariana, bien fuese por instinto poético, ciñéndose en lo posible al sentido, estilo y concisión del original, o bien porque conocía el método de August Wilhelm Schlegel y lo empleó en esas versiones. Como vimos, Schlegel estuvo traduciendo a Shakespeare en verso blanco alemán desde 1797, manteniendo el mismo número de versos que en el original con su posible variedad formal donde la hubiera, y siempre aspirando a la naturalidad expresiva en su idioma. No en vano se ha dicho que su método ha quedado establecido en Europa como una plantilla o modelo de lo que puede y debe ser una traducción de Shakespeare[47]. Ahora bien, no es que la excelencia de sus traducciones animara a usarlas siempre a los directores de escena de su país y de su tiempo. Lo cual nos lleva a los textos con que Shakespeare se estuvo representando en otros países europeos.

Aunque la presencia de Macbeth en la escena inglesa exigiría mucho espacio, merece la pena recordar que fue en 1838, el año del Macbeth de Villalta, cuando se volvieron a emplear sus textos –con cortes, pero sin adaptar– en los teatros de Inglaterra. En efecto, desde 1660 y hasta entonces, sus obras se estuvieron representando en adaptaciones que alteraban la lengua de Shakespeare o parte de ella y a veces trastocaban la acción y el desenlace, incluso convirtiendo una tragedia en comedia con final feliz, como ocurrió con El rey Lear. Como se ha observado, es paradójico que su poeta y dramaturgo más idolatrado fuera el menos tolerado en su forma original[48]. Con Macbeth no se llegó a tanto, pero en el siglo XVIII el

actor David Garrick le añadió todo un parlamento, y desde entonces hasta al menos 1838 se estuvo omitiendo el espectro de Banquo, la escena del portero y la del asesinato del hijo de Macduff, pero incorporando masas de extras y añadidos musicales, y alterando el orden de las escenas. Evidentemente, se trataba de no mostrar los episodios de sangre y violencia, o de reducirlos lo más posible. Veamos ahora la suerte de Shakespeare y su Macbeth en los teatros de Francia y Alemania, los dos países europeos que más contribuyeron al conocimiento y difusión del dramaturgo.

Ya vimos que en Francia el Romanticismo no trajo consigo un cambio radical en la presentación escénica de Shakespeare: en 1829, el Otelo traducido por Alfred de Vigny para el teatro ya no era una versión neoclásica como la de Ducis, pero trasladaba el lenguaje expresivo y a veces brutal del texto inglés a un francés diluido y eufemístico, como si el traductor y su público no estuvieron aún preparados para un Shakespeare auténtico. En cuanto a Macbeth, tampoco era una adaptación neoclásica la versión de Émile Deschamps empleada en una producción de 1848, pero este se cuidó de "desinfectar" el diálogo y evitar las supuestas irregularidades quitando y poniendo texto: sustituyó el desenlace del original por el suyo propio, en el que Macbeth y Macduff, heridos de muerte en su combate final, saludan a Malcolm antes de expirar. Entonces reaparecen las brujas riendo triunfalmente y Malcolm les grita a sus soldados: "Vive l'Ecosse et ne croyons qu'en Dieu!"

En general, parece que los escritores franceses no hablaban del todo en serio cuando insistían en ver un Shakespeare auténtico en el teatro. Todavía en 1863, Émile Montagut, riguroso traductor de Shakespeare, prefería verlo reconstruido en la escena: comentando una producción de Macbeth de ese año, se alegraba de que por fin el público ya no viera a Shakespeare como un salvaje borracho, pero celebraba que, por respeto al gusto francés, en la versión empleada se hubieran suprimido pasajes arriesgados. Una cosa era traducirlo fielmente para la página, pero otra muy distinta llevarlo al teatro con pareja fidelidad[49].

En cuanto a Shakespeare en los teatros alemanes, recordemos que, al haber estado Alemania a la vanguardia del Romanticismo y

haberse opuesto al clasicismo francés ya en el siglo XVIII, en la escena alemana se evitaron versiones neoclásicas como las de Ducis para, en principio, basarse directamente en traducciones directas del inglés. Sin embargo, actores y compañías adaptaban estas traducciones o hacían sus propias versiones teniendo muy en cuenta el ambiente sociocultural de la época y el gusto del público, como ocurrió con el Hamlet de Franz Heufeld y el de Friedrich Ludwig Schröder. Respecto a Macbeth, y ya entrando en las primeras décadas del XIX, su producción alemana más influyente fue la de Weimar de 1800, en versión de Schiller y dirigida por Goethe. Se anunció como "adaptación de Shakespeare", y, en efecto, tanto en su concepción como en el tratamiento de ciertas escenas, la versión se distanciaba del mundo trágico de Shakespeare –Schiller no sabía el suficiente inglés y, además del texto original, tuvo a la vista dos traducciones alemanas[50]–. Por lo pronto, a Goethe le desagradaban las escenas grotescas o cómicas como las de las brujas y la del portero, ya que contravenían el estilo de la alta tragedia y del clasicismo que regía en el teatro de Weimar.

Así, en manos de Schiller las brujas se convierten unívocamente en seres de la mitología nórdica, gigantescas, terribles y nada grotescas. Sobre todo, su función difiere de la de Shakespeare. Si en este el conflicto trágico se libra entre lo demoníaco y lo humano, en Schiller se enfrentan el vicio y la virtud con un fin moral y didáctico. Todos estos cambios con respecto a Shakespeare influyen en la caracterización de Macbeth. El de Schiller no tiene el alma "llena de escorpiones", ni la magnitud ni el interés del de Shakespeare: es un ser racional en un mundo racional. Al oír las profecías de las brujas, no se sobresalta ni se altera, sino que especula serenamente sobre sus posibilidades de ser el futuro rey. Así, la parte del mal que le quita Schiller se la transfiere a Lady Macbeth, que en su versión es una figura del mal absoluto sin los pocos rasgos de conciencia que al final distingue a la de Shakespeare[51].

La adaptación de Schiller fue la base de representaciones que se extenderían durante décadas. Con alguna modificación, Karl Immermann empleó su versión en 1834, y Eduard Devrient, en 1855. Franz Dinglestedt la siguió en parte hacia la mitad del siglo, pero, además, elaboró un texto que llegase aún más al público: el

lenguaje debía facilitar al máximo el trabajo del actor y la comprensión de los espectadores, y la acción tenía que ser clara y simple para que la siguiera el auditorio sin preguntarse qué estaba ocurriendo en escena. Huelga decir que, con un texto así, su Macbeth se alejaba en gran manera de la complejidad poética y dramática del de Shakespeare[52].

También se llevaron al teatro alemán traducciones que se atenían al original de Shakespeare, como la de Samuel Heinrich Spiker, de 1825. Su Macbeth era una versión casi literal, pero el lenguaje pareció envarado y sin ritmo. La recepción del público fue muy fría y reservada, y la impresión general, nada favorable. El intento de hacer un Macbeth "auténtico" y sin grandes cambios se cumplió, pero no gustó, y la segunda noche el teatro estaba vacío[53]. No sabemos si silbaron el estreno, pero la reacción del público podría considerarse peor que la del auditorio madrileño ante el Macbeth de Villalta, que al menos permaneció en cartel cuatro noches y, al parecer, con la sala llena o casi llena.

August Wilhelm Schlegel no llegó a traducir Macbeth, pero su método fue seguido en esta y otras obras por Dorothea Tieck –hija de Ludwig Tieck, amigo y colaborador de Schlegel–. Se ha observado que, al menos en lo que respecta al texto de Macbeth, Dorothea Tieck no estuvo a la altura de sus exigencias y que su traducción, demasiado pegada al original, resultaba torpe y muy difícil de recitar y entender. No obstante, en 1836 se llevó a las tablas en Dresde y más tarde en Berlín. Por lo visto, las representaciones salieron más o menos adelante gracias a distintos aspectos de su puesta en escena, pero también encontraron resistencia en una parte del público y la crítica, que recordó la utilidad de la versión de Schiller por permitir un tratamiento más personal e independiente. Todavía en 1846 hubo quien celebró que Macbeth se repusiera en el Burgtheater de Viena con el texto de Schiller, en vez de con el "místico-fuliginoso" de Tieck[54].

Sea como sea, parece que, al menos en la primera mitad del XIX, tampoco fue nada fácil ni deseable poner en la escena alemana un Macbeth "auténtico". Shakespeare llegaría a ser allí un clásico germanizado tan mítico como Goethe y Schiller, pero, como se ha observado, en aquellos años el mito alemán de Shakespeare no se

formó a través del teatro, sino junto al teatro y muchas veces contra el teatro[55]. Cuanto más se acercasen al original las versiones alemanas, más se arriesgaban en la escena. Lo mismo se podría decir del Shakespeare llevado a los escenarios franceses de esos años. En España, el Macbeth de Villalta afrontó el riesgo y tuvo que admitir algunos cambios textuales y escénicos después de su estreno. Por lo visto, no bastaron para evitar que la obra no gustase, aunque para el público mereciese la pena asistir a una producción de Shakespeare que, con todas sus carencias, duró cuatro noches en cartel.

Notas al pie

[1] Publicado como Macbeth. Drama histórico en cinco actos compuesto en inglés por William Shakespeare y traducido libremente al castellano por Don José García de Villalta (Madrid: Repullés), 1838. Ediciones contemporáneas: Juan Jesús Zaro (ed.), Estudio y edición digital de William Shakespeare. Macbeth. Traducción de José García de Villalta (Málaga, 2007) , http:// www.ttle.uma.es/files_obras/MACBETH.PDF, y Keith Gregor y Ángel-Luis Pujante (eds.), ‘ Macbeth ’ en España. Las versiones neoclásicas (Murcia: Universidad de Murcia, 2011), pp. 223-376.

[2] A este respecto, véanse, entre otros, Marvin Rosenberg, The Masks of Macbeth (Berkeley: University of California Press, 1978), Gordon Williams, Macbeth. Text and Performance (Basingstoke: Macmillan, 1985) y, centrado especialmente en las representaciones alemanas de Macbeth, Erich Schumacher, Shakespeares Macbeth auf der deutschen Bühne (Emsdetten: Lechte, 1938).

[3] Véanse, respectivamente, Ricardo Ruppert y Ujaravi, Shakespeare en España, p. 61; Alfonso Par, Representaciones shakespearianas, I, p. 168; Vicente Llorens, Liberales y románticos, p. 165 [1ª ed., 1954, México: Colegio de México, p. 136]; Elías Torre Pintueles, La vida y la obra de José García de Villalta (Madrid: Acies, 1959), p. 73, y Vicente Llorens, El Romanticismo español (Madrid: Castalia, 1979), p. 378.

Torre cita ente comillas “silba monumental”, pero no indica su fuente. La expresión “silba estrepitosa”, de Llorens, se basa en Daniel López, “Shakespeare en España”, La Ilustración Española y Americana, XXV-XXIX (1883), p. 59, donde hiperbólicamente se afirma que la traducción de Villalta fue acogida la primera noche “con una silba de que apenas hay memoria en los fastos teatrales de aquel tiempo”. Más sobria, la fuente de López –un artículo de Amenábar y El Estudiante de 16 de diciembre de 1838, del que hablaré más adelante– informa de que la obra fue silbada “solemnemente”. En cuanto a estudios más recientes, la idea de que

la silba fue descomunal reaparece, siguiendo a Llorens (Liberales y románticos), en Clara Calvo, "Románticos españoles y tragedia inglesa: el fracaso del Macbeth de José García de Villalta", en Francisco Lafarga, Concepción Palacios y Alfonso Saura (eds.), Neoclásicos y románticos ante la traducción (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), pp. 59 y 64, y, siguiendo a Torre, en Zaro, Estudio y edición digital, pp. 1, 12 y 13.

[4] Llorens, El Romanticismo español, p. 378. Citando a Par, Llorens incluso dice que no se representó "más que ese día [13 de diciembre] y el siguiente". Sin embargo, Par registra correctamente que la obra estuvo en cartel desde el 13 hasta el 16 de diciembre (Representaciones shakespearianas, I, pp. 164-171). Véanse a este respecto Cartelera teatral madrileña, I: años 1830-1839, p. 85, y Marina Barba Dávalos, "Anexo: I. Cartelera teatral romántica. 1834-1844", p. 380. Véanse también Keith Gregor, Shakespeare in the Spanish Theatre, p. 43; Calvo, "Románticos españoles y tragedia inglesa", p. 63, y Zaro, Estudio y edición digital, p. 12.

[5] En un artículo de 1838 titulado "Crisis teatral" se decía que el público "se agolpa ansioso y lleno de curiosidad a las puertas del teatro en el momento que lee el confiado anuncio de un drama nuevo… y entra… y silba" – Eco del Comercio (8 octubre 1838), p. 1–. En general, el mal comportamiento del público venía de muy atrás. En Madrid los bandos que regulaban la conducta de los espectadores se publicaban continuamente. En 1826 fue preciso renovar los de los años anteriores, y el más cercano a 1838 fue el de 1837. Hay casos en que hubo mucha más violencia que la que se atribuye a las representaciones de este Macbeth, hasta el punto de hacer caer el telón o exigir la intervención de las autoridades presentes. Así, en la que parece ser la única función de El presupuesto (1835), y en presencia de la familia real, hubo abundancia de silbidos, "fueras" e imprecaciones. Al año siguiente, en el estreno de El clásico y el romántico, el alboroto y los silbidos a pocos minutos del final no dejaban oír el desenlace. Y, por las mismas razones, en 1837 tampoco pudo concluirse una representación de Mi mujer y mi paraguas –véase al respecto Ana Isabel Ballesteros, Manuel Bretón de los Herreros, vol. 1, pp. 99-101– . El problema lo resumió Fernando Fernández de Córdoba (1809-1883) cuando, tras exponer la penosa situación de los teatros

de la época, escribió: “y como complemento de este cuadro, un público medianamente culto todavía, cuyas manifestaciones eran violentísimas siempre” – Memorias íntimas (Madrid: Rivadeneyra, 1886)–. Cit. Jesús Rubio Jiménez, “II.1 1. El arte escénico en el siglo XIX”, en Historia del teatro español, Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega (eds.), II (Madrid: Gredos, 2003), p. 1809.

[6] Véanse al respecto Cartelera teatral madrileña, I: años 1830-1839 y II: años 1840-1849, y Marina Barba Dávalos, “Anexo: I. Cartelera teatral romántica”. En cualquier caso, la comparación sería dudosa porque la acogida que se dispensaba a cada obra podía depender de la temporada, del montaje y del propio texto, incluso del simple hecho de que el público no siempre apreciaba el valor de las obras.

[7] Salvo otras que puedan aparecer, las reseñas que se dedicaron a este Macbeth en 1838 se publicaron en los siguientes periódicos: Amenábar y El Estudiante (16 diciembre); El Alba (16 diciembre); El Correo Nacional (19 y 20 diciembre); Eco del Comercio (26 diciembre), y Nosotros (26 diciembre). Desde el artículo de Daniel López, de 1883, ningún crítico parece conocer las dos últimas.

[8] El Correo Nacional (1 agosto 1838), p. 4.

[9] Eco del Comercio (3 agosto 1838), p. 4.

[10] El Panorama (30 agosto 1838), p. 368.

[11] Eco del Comercio (8 octubre 1838), p. 1.

[12] Aunque, como hemos visto, el Eco del Comercio ya hubiera anunciado antes el futuro estreno de Macbeth, este periódico condenaba casi siempre las obras del Romanticismo y de las que se asociaban con él. Véase Ana Isabel Ballesteros, Larra, Bretón de los Herreros y otros escritores anticarlistas: (teatro y ficción en la prensa liberal madrileña, 1833-1840) (Palma de Mallorca: Calima, 2005), p. 419.

[13] El Panorama (18 octubre 1838), p. 48.

[14] El Panorama (22 noviembre 1838), p. 128.

[15] El Correo Nacional (23 noviembre 1838), p. 2.

[16] Villalta presidía la sección de Literatura del Liceo Artístico y Literario de Madrid, en el que Espronceda leyó el primer poema conocido de Gil y Carrasco. Desde entonces este empezó a publicar en El Español y luego en otros. Véase al respecto María José Alonso Seoane, "El contexto literario de las publicaciones de Enrique Gil en El Correo Nacional. Enrique Gil traductor de George Sand", en Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo (Santiago de Compostela: Andavira Editora, Universidad de León y Consejo Comarcal del Bierzo, 2016), pp. 387-409, especialmente pp. 388- 390.

[17] Diario de Madrid (10, 11, 12 y 13 diciembre 1838), p. 4; Eco del Comercio (13 diciembre 1838), p. 4; El Correo Nacional (13 diciembre 1838), p. 4. En general, estos periódicos informaban de los decorados de Francisco Lucini, del "coro nuevo" compuesto por el maestro Basilio Basili y de que el primer actor, José García Luna, haría el papel de Macduff, dejando claro que la compañía no estaba ahorrando medios ni esfuerzos. Los apuntes de teatro conservados (Tea 1-59-7A, 7B y 7C, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid) confirman la complejidad del montaje. Véase al respecto Guadalupe Soria Tomás, pp. 134-139.

[18] Diario de Madrid (12 y 13 diciembre 1838), p. 4.

[19] Véanse al respecto pp. 143-145 y 201. También es posible que Segovia, vinculado a los teatros como crítico, como amigo de críticos o de miembros de la "Junta de Lectura para el examen y admisión de obras dramáticas", ya conociera esta traducción o estuviera informado de ella. Los dictámenes de la Junta no eran del todo secretos.

[20] Amenábar y El Estudiante (13 de diciembre 1838), pp. 60-63.

[21] Amenábar y El Estudiante (13 diciembre 1838), p. 63.

[22] Amenábar y El Estudiante (16 diciembre 1838), p. 68. Desde que en 1883 Daniel López mencionó el anuncio del estreno en Amenábar y su posterior reseña teatral, Zaro (Estudio y edición digital) es el único que tiene en cuenta ambos trabajos, aunque después no explora la relación entre ellos, ni tampoco las diferencias entre el anuncio en este periódico y el del Diario de Madrid.

[23] Semanario Pintoresco Español (10 marzo 1839), pp. 79-80.

[24] Sobre Segovia, véase Ana Isabel Ballesteros, "Antonio María Segovia e Izquierdo (Madrid, 1808-1874)", en Historia y Antología de la Crítica Teatral Española (1763-1936), I, Fernando Doménech y Eduardo Pérez-Rasilla (eds.), (Madrid: Centro Dramático Nacional, 2015), pp. 209-211. La actitud antirromántica de Segovia se expresa especialmente en su "Lecciones de poesía romántica", un poema burlesco sobre cómo escribir un drama romántico –en El Estudiante, Colección de composiciones serias y festivas en prosa y verso (Madrid: Sancha, 1839), pp. 14-16–. Cuando apareció este volumen, el Semanario Pintoresco Español, periódico en el que colaboró Segovia, celebró su publicación, pero no elogió sus artículos serios: "aconsejaríamos al Estudiante que únicamente cultivase este género por vía de pasatiempo y de solaz; porque sus facultades y disposiciones están visiblemente inclinadas y enderezadas al festivo." Semanario Pintoresco Español (21 abril 1839), p. 128.

[25] Excusa nada infrecuente cuando el crítico no dominaba el tema o los aspectos de las representaciones; Segovia, además, tenía a su disposición todo el espacio de un periódico propio o semipropio.

[26] " Crónica teatral. Teatro del Príncipe. Macbeth, drama en cinco actos traducido del inglés ", [nº] III, [p.] 8. En José Simón Díaz (ed.), El Alba (Madrid 1838-1839) (Madrid: CSIC, 1946), p. 18. Aunque el periódico no llevaba fecha, como la reseña apareció en el número III, este tuvo que salir el domingo día 16 de diciembre de 1838, ya que, como explica Simón Díaz (p. 7), el primero se publicó el domingo 2 de diciembre y los siguientes salieron en domingos sucesivos.

[27] El Correo Nacional (19 diciembre 1838), p. 2. La actitud de Gil es de bardolatría avant la lettre y se adelanta en décadas a la de xènius (Eugeni d'Ors), quien escribía que una representación shakespeariana debería ser una solemnidad casi religiosa que necesita igualmente un ambiente casi religioso. Véase Shakespeare en España. Textos 1764-1916, pp. 390-391 (original catalán en p. 478).

[28] El Correo Nacional (20 de diciembre 1838), p. 2.

[29] Eco del Comercio (26 de diciembre 1828), p. 1.

[30] Nosotros (1 de diciembre 1838), pp. 1-2. Véase al respecto Ana Isabel Ballesteros, Historia y Antología de la Crítica Teatral Española (1763-1936), I, pp. 212-213.

[31] Véase al respecto Calvo, "Románticos españoles y tragedia inglesa", especialmente pp. 66-67.

[32] Me señala Joaquín Álvarez Barrientos en comunicación privada que seguramente la crítica de entonces no veía el mismo grado de crueldad y violencia en las obras españolas. Le agradezco esta interesante precisión.

[33] Observa Guadalupe Soria (p. 138) que en los apuntes Tea 1-59-7A y Tea 1-59-7C se tachan solo algunos fragmentos: "Las escenas se ensayaron, pero por algún motivo –longitud de la obra, sucesión de escenas escabrosas– probablemente se suprimieran antes del estreno o en alguna función posterior." Parece que se eliminaron más bien después de la experiencia del estreno. En comunicación privada, me precisa Ana Isabel Ballesteros que, en aquellos años y salvo excepciones, lo que escuchaba el público del estreno era el texto que resultaba de las modificaciones exigidas por la censura. Este texto era también el que solía imprimirse, a veces antes del estreno y otras en el mismo día o al día siguiente. De ahí que los cambios posteriores no aparezcan en la primera impresión. El texto se reutilizaba para sacar las copias de los apuntadores y los distintos papeles. Si el público o los críticos mostraban su rechazo ante determinadas escenas, se efectuaban arreglos después del estreno y se indicaban en los apuntes de teatro, pero de modo que pudieran recuperarse en las posibles reposiciones. Por tanto, puede afirmarse con bastante seguridad que las supresiones visibles en los ejemplares de esta obra usados por los apuntadores se realizaron después del estreno. Véase al respecto lo ocurrido con Marcela o cuál de los tres, de Bretón de los Herreros, en Ana Isabel Ballesteros, Manuel Bretón de los Herreros, I, pp. 674-184.

En cualquier caso, la supresión escénica de todo lo relacionado con las muertes de la familia de Macduff quedaría compensada con su narración en el texto: Macbeth anuncia su intención de asaltar el castillo de Macduff y hacer asesinar a su mujer e hijos al final de

IV.iv (4.1 en Shakespeare), y luego, en IV.XI (4.3 en Shakespeare), Ross relata con detalle los asesinatos.

[34] En efecto, la primera bruja solo aparece en cuatro de las veintiocho escenas de la obra, y la segunda y tercera brujas solo en tres, siendo el porcentaje de versos que recitan de solo el 3% y el 2% del total, respectivamente, que apenas aumenta en la escena de los conjuros con los breves recitados de los espectros que se aparecen a Macbeth.

[35] Véase Guadalupe Soria, pp. 135 y ss.

[36] El Correo Nacional (20 diciembre 1838), p. 2.

[37] Véase al respecto Zaro, Estudio y edición digital, pp. 2-3.

[38] Véanse al respecto Zaro, Estudio y edición digital, pp. 2-3; Elías Torre Pintueles, La vida y la obra de José García de Villalta, y Luis Pegenaute, "Obra de creación y de traducción de García de Villalta", en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), Creación y traducción en la España del siglo XIX (Bern: Peter Lang, 2015), pp. 339-351.

[39] Una carta de Villalta publicada en Elías Torre Pintueles, Tres estudios en torno a García de Villalta (Madrid: ínsula, 1965), p. 32, recoge los principios que, al parecer, inspiraban la ideología de Villalta: "Legitimidad, libertad, independencia civil, fueros públicos, Cortes nacionales, derechos, en fin, que el Eterno Hacedor concedió al hombre y que forman parte de su naturaleza". Cit. en Zaro, Estudio y edición digital, p. 17, n. 18.

[40] Estudios y discursos de crítica histórica literaria, vols. 4 y 7 (Madrid: CSIC, 1942), pp. 294 y 280, ambos aparecidos en 1883: Sección bibliográfica de la Revista de Madrid, enero y febrero 1883, pp. 23-30 y 156-160, y en sus Adiciones a Nuestro Siglo, de Otto von Leixner (Barcelona: Montaner y Simón, 1883), p. 298.

[41] Par, Representaciones shakespearianas, I, pp. 166-167.

[42] Macbeth (1838), p. 73. El original inglés reza: "[MALCOLM] Angels are bright still, though the brightest fell. / Though all things

foul would wear the brows of grace, / Yet grace must still look so. / MACDUFF I have lost my hopes." (Macbeth, 4.3.23-25). En verso libre y con el mismo número de versos, el sentido del diálogo sería: "[MALCOLM] Los ángeles aún brillan, aunque cayera / el más brillante. La maldad puede disfrazarse / de virtud, mas la virtud no lleva máscara. / MACDUFF He perdido mi esperanza."

[43] Macbeth (1838), pp. 92-93. Original inglés: "Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing" (Macbeth, 5.5.23-27).

[44] Y, last but not least, aparte de las acotaciones explícitas (pocas), el diálogo de Shakespeare es rico en indicaciones implícitas que les dan instrucciones o, al menos, ideas y sugerencias, al actor y al director. Si estas no se traducen fielmente y con sentido dramático, no se aprovechan en la representación y bien pueden dar pie a gestos y movimientos erróneos ajenos al original, como ocurre muchas veces en la versión de Villalta.

[45] Miguel Ibáñez Rodríguez, "Manuel Bretón de los Herreros: traductor de los dramas franceses. Catálogo de sus traducciones", Berceo, 138 (2000), p. 210.

[46] Villalta, Macbeth, p. 35. Villalta incluso continuó usando el verso blanco al comienzo de la escena siguiente, pero, hacia la mitad de ella y en medio del primer parlamento de Ross, decidió inesperadamente pasar a la rima consonante en versos de diverso metro. Por lo demás, Villalta parecía satisfecho con su método: más tarde empezó a traducir el Otelo de Shakespeare –aunque no pasó de la primera escena– y trasladó todo en rimas.

[47] En su traducción de Hamlet, Moratín trasladó en verso blanco el primer recitado de los actores (acto segundo, escena segunda en Shakespeare). En cuanto a Blanco White, este sí leyó las traducciones de Schlegel, si no antes, una década después de traducir los fragmentos de Hamlet y Ricardo II (véanse pp. 207-208 y 220). Respecto al método de Schlegel, véase Dirk Delabastita, "Notes on Shakespeare in Dutch Translation", p. 111. Puede verse también Ángel-Luis Pujante, "The Schlegel Model and Shakespearean Translation in Spain", pp. 541-553. Schlegel

traducía en versos rimados alemanes los versos rimados ingleses, pero nunca se le habría ocurrido poner rimas donde el original no las tenía, porque hacerlo habría significado inventarse una forma inexistente en esos puntos del texto inglés y ajena al concepto de unidad orgánica que él defendía.

[48] Veánse al respecto p. 46, y Brian Vickers, "Shakespearean Adaptations and the Tyranny of the Audience", en Roger Bauer (ed.), Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik (Bern: Peter Lang, 1988), p. 37.

[49] Sobre Macbeth en el teatro romántico francés, véase Pemble, pp. 107-108.

[50] Véase al respecto Simon Williams, Shakespeare on the German Stage. Volume 1: 1586-1914 (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), p. 94 y nota 29.

[51] Véanse al respecto Simon Williams, pp. 94-100, y Eric Schumacher, pp. 111-121.

[52] Simon Williams, pp. 153-161, y Eric Schumacher, pp. 150-151.

[53] Schumacher, pp. 160-161.

[54] Schumacher, pp. 163-171.

[55] "Schon daran ist abzulesen, daß sich nicht so sehr durch das Theater, sondern neben dem Theater und oft gegen die Bühne der deutsche Shakespeare-Mythos im 18. und sogar noch im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts herausgebildet hat", Eckhard Heftrich, "Shakespeare in Weimar", en Roger Bauer, p. 188 [182-200].

19

Shakespeare y el eclectismo crítico

En 1849 se leyó en la Universidad de Madrid el Discurso sobre Shakspeare y Calderón, que fue el primer trabajo de crítica shakespeariana presentado en una universidad española –la lectura era el acto protocolario por el que se recibía la investidura de doctor en aquellos años[1]–. Su autor, Juan Federico Muntadas, centró su comparación en el Otelo de Shakespeare y El Tetrarca de Jerusalén de Calderón y proclamó la superioridad de la obra de Calderón sobre la de Shakespeare, pero aduciendo unas razones llamativas; por ejemplo, que en Calderón el marido celoso decide matar a su mujer por "un temor vago", mientras que Otelo mata a Desdémona porque sospecha de su infidelidad; y que Shakespeare tuvo que buscar su argumento en los Hecatommithi de Cintio, mientras que Calderón inventó la historia –en realidad no fue una invención–. Con errores documentales, su comparación es escasamente original y sus argumentos, nada lúcidos. Visto desde nuestros días, el trabajo supone un mal comienzo para el estudio de Shakespeare en la universidad española.

Con todo, este Discurso fue solo un bache sin consecuencias en el camino de una mayor apreciación de Shakespeare en la crítica romántica y postromántica. Ya vimos que expatriados como Blanco White, Alcalá Galiano o Mora valoraron en mucho su obra y explicaron su importancia con autoridad y conocimiento de causa –especialmente los dos primeros–, y solo podemos lamentar la limitada resonancia que tuvieron en España sus juicios sobre él. Sin embargo, de los que no emigraron en la Década Ominosa, algunos como Agustín Durán aceptaron parte de los principios de Schlegel y, en consecuencia, la obra del "romántico" Shakespeare. Como veremos, esta aceptación se iría haciendo más visible en los años treinta y cuarenta del siglo XIX. Desde luego, seguiría habiendo resistencias clasicistas –lo hemos visto en las circunstancias que

rodearon el Macbeth de 1838–, pero la polémica clásico-romántica tendería a desaparecer en esos años o, al menos, a atenuarse. Al final, si no hubo una ruptura radical con el clasicismo, el reconocimiento de la literatura y la crítica románticas favorecía la recepción de Shakespeare.

Ya en 1832, el escritor costumbrista José Somoza y Muñoz (1781-1852) tradujo una escena del Enrique IV de Shakespeare, a la que añadió una interesante "Posdata del traductor". Hasta entonces a Shakespeare se le solía mencionar como autor de tragedias y comparar con dramaturgos como Lope de Vega o Calderón. Somoza rompió ambas tendencias: basándose en el personaje de Falstaff, ponderó la vena cómica de Shakespeare y lo comparó con Cervantes. Había reparado en que ambos autores tuvieron "el mismo pensamiento de poner en contraste la conducta de los hombres de honor y la de los rufianes reunidos en escenas de violencia, vicio y desórdenes de la vida"[2].

Aunque sin formularlo explícitamente, Somoza veía que la presencia de la comedia en Shakespeare y Cervantes favorece la representación de la realidad cotidiana, es decir, no solo el realismo social en general, sino también el realismo crudo. Ciertamente, en su Enrique IV Shakespeare no escatima detalles realistas y deja muy claro que en determinadas escenas el príncipe Hal se está solazando en el mundo plebeyo de la taberna y no en la corte. En cualquier caso, el mayor interés de la "postdata" de Somoza estriba en su novedosa asociación entre Shakespeare y Cervantes. Somoza incluso la mantiene en un artículo de 1838, en el que imagina a ambos en una singular conversación "del otro mundo" debatiendo sus semejanzas y diferencias, disputándose sus méritos y siendo interrumpidos por Ramón de la Cruz, quien les asegura que no tienen motivo para discutir y que pueden darse por contentos "con el dote de la gloria que les ha tocado"[3].

Entre tanto, en aquellos años Shakespeare seguía en el centro del debate entre clasicistas y románticos y en los intentos por superarlas. Nos ilustran al respecto tres referencias a sus dramas en el periódico barcelonés El Vapor. En la primera, de 1833, un crítico anónimo decía preferir la refundición neoclásica de Otelo a la tragedia original, "tan desarreglada y terrible en la pluma de

Shakespeare como clásica y regular bajo el pincel fluido y correcto de Ducis"[4]. Al año siguiente, otro artículo anónimo unía a Shakespeare, Corneille y Schiller para explicar "las tres edades de la vida del hombre de ingenio". En la primera –"edad en que la imaginación triunfa del juicio, el periodo de 25 a 35 años"– Shakespeare escribirá su Hamlet; en la segunda, su Rey Lear –es decir, de los 35 a los 45, en la que luchan con iguales fuerzas el juicio y la imaginación–, y en la tercera –de los 45 a los 55, la edad en que "el vigoroso ascendiente de la razón [apaga] los ímpetus de la fantasía"– su Ricardo II. Ahora bien, sin entrar en su pintoresca división de las supuestas edades del genio, y prescindiendo de los errores sobre las fechas de composición de dos de estos dramas, este articulista demostraba una actitud más favorable a Shakespeare que el anónimo autor de 1833, y no veía incompatible la asociación de Shakespeare con un clasicista francés y un romántico alemán[5]. La tercera de estas referencias de El Vapor aparecía en una "Crónica teatral" de 1835, y su anónimo autor escribía:

¿No diremos que hay ingenios dotados de una sublimidad selvática y otros que saben ser sublimes sin recurrir a un esfuerzo sobrenatural? En efecto, y tan sandio fuera pedir a aquellos Atalía o Pelayo como a estos Hamlet o La vida es sueño. Ostente cada uno su mérito especial y no dejemos de disfrutar sus bellezas por la ceguera de un fanatismo literario no menos nocivo a las letras que a los Estados el religioso o el político[6].

Basándose al parecer en las ideas de August Wilhelm Schlegel, el crítico contrastaba dos dramas "clásicos", de Racine y Jovellanos, con otros dos "románticos", de Shakespeare y Calderón, respectivamente. Su observación da testimonio de cierta actitud contemporizadora por la que se evitaba enfrentar el Clasicismo y el Romanticismo y se reconocía a cada uno su mérito y lugar. Como otros de su tendencia, este crítico no sacaba todas las consecuencias prácticas de los principios de Schlegel, pero al menos ese espacio de debate más o menos ecléctico contribuyó a que la obra de Shakespeare se fuese aceptando en la España de aquel tiempo.

Es también en este marco de discusión donde Pablo Alonso de la Avecilla situaba la validez de la tragedia sin adherirse de manera exclusiva "a las fantásticas banderas del Romanticismo ni Clasicismo". Por eso escribía:

Yo, felizmente rodeado de ilustrados jóvenes de una y otra secta, gozando con placer de sus raciocinios, jamás he oído tan fanático clasicismo que condenara a Corneille por su Polyeucto, a Voltaire por su Zaira y su Mahoma o a Shakespeare por su Enrique IV, por su Otelo, por su Hamlet, etc[7].

Y añadía más adelante: "Shakespeare, magnífico, lleno de pompa, en medio de su abandono y monstruosidades, es el primero que nos da la pulsación de la nueva poesía"[8] –es decir, el drama "romántico", por contraste con el anterior drama "clásico"–. Como otros, Avecilla aceptó en lo fundamental las ideas de Schlegel sobre la influencia de los pueblos, su lugar y su tiempo en la índole de su literatura, aunque sin asimilar –o conocer– sus principios estéticos, como muestra cuando habla de las "monstruosidades" de Shakespeare. Y, al igual que otros, Avecilla aspiraba a quedar bien en la época romántica sin abdicar completamente de su formación clasicista.

A este respecto, y aunque algunos lo tienen por el creador del teatro romántico español, Francisco Martínez de la Rosa aún mostraba influencias netamente clasicistas, al menos en sus primeras obras. En su Poética española recordaba el consejo de Horacio de no presentar a la vista del público escenas de crueldad o truculencia que solo causarían repugnancia, como la de Medea despedazando a sus hijos o la de Atreo cociendo entrañas humanas. A este respecto, y recordando una representación de Macbeth que vio en Londres, en la que las brujas estaban cociendo en una caldera "cosas semejantes", a Martínez de la Rosa no le quedó duda "de la razón que tuvo el crítico latino para condenar tamaño absurdo"[9]. Seguramente acertó Blanco White al caracterizar la actitud de Martínez de la Rosa ante Shakespeare del siguiente modo: "Tiene demasiado buen gusto para no reconocerle gran mérito a

Shakespeare, pero lo que podría disgustarle de sus obras lo atribuye a su ignorancia o desprecio de Aristóteles"[10].

Muy diferente era el caso de Joseph Andrew de Covert-Spring, pseudónimo de José Andreu Fontcuberta (1798- ?), devoto del Romanticismo, cuyas traducciones y obras propias contribuyeron al aumento de las obras románticas en la cartelera teatral[11]. Covert-Spring consideraba a Shakespeare el soberano de la nueva escuela intelectual –es decir, del Romanticismo– por su modo de presentar al ser humano y a la sociedad despojados de todos sus adornos y porque su capacidad para analizar sin destruir, para sacar de lo profundo "realidad y vida", le ha predestinado "al apostolado del nuevo mundo literario"[12]. Abiertamente romántico fue también Eugenio de Ochoa (1815-1872), autor de dos dramas y una novela histórica y cofundador de El Artista, quien se oponía a los preceptos y reglas clasicistas: afirmaba que el ejemplo de Calderón, Moreto y Shakespeare tenía para él más autoridad "que los reglamentos de Aristóteles, a pesar de estar escritos en griego"[13] y bromeaba diciendo que las obras de Calderón y Shakespeare

serán siempre un manantial de delicias, a pesar de que todas sus comedias y tragedias duran más de las veinticuatro misteriosas horas que, como los antiguos signos cabalísticos, tiene la virtud de hacer buena una comedia, que –¡oh, poder de la magia blanca!– sería detestable si durara veinticuatro horas y tres minutos[14].

A gran distancia teórica de Covert-Spring o de Ochoa, Alberto Lista se distingue especialmente por su influencia literaria y prolongado magisterio. Ya vimos que en 1821, y como redactor de El Censor, se enfrentaba a los románticos –la "secta de literatos alemanes", especialmente Schlegel– y apoyaba la existencia de un modelo universal y atemporal para la tragedia. Respecto a Shakespeare, al principio rechazaba su Otelo, tanto en su original inglés como en su adaptación neoclásica francesa. Después, si bien no abrazaría el romanticismo liberal (el de Victor Hugo o Dumas), acabaría aceptando el romanticismo histórico propugnado por Schlegel y sus seguidores –aunque sin nombrarle ni asimilar sus derivaciones

estéticas–. Admitió que el género clásico no podía ser simplemente aquel en el que se observan las reglas, y romántico aquel en el que se desprecian, y defendió a Shakespeare, Lope de Vega y Calderón, cuya inobservancia de la preceptiva clasicista justificó totalmente. De hecho, llegó a entusiasmarle la obra de Shakespeare, a quien recitaba en su lengua original[15].

Así, en 1836, y en sus Lecciones del Ateneo de Madrid, Lista habló de Shakespeare y sus obras, e hizo algunas observaciones sobre Otelo y Macbeth. Respecto a la primera, destacó la singular manera de amar y tener celos del protagonista. Señaló que en Zaira, la tragedia de celos de Voltaire, hay pocas expresiones en las que se conozca "el carácter particular que tomó el amor y los celos en Orosmán". En cambio, el Otelo de Shakespeare tiene su motivación: es "un hombre bárbaro acostumbrado al infortunio toda su vida y para quien el amor es toda su esencia, porque es la única sensación agradable que ha experimentado jamás"[16]. Por eso decía Lista que el Otelo neoclásico de Ducis que se veía en los teatros españoles le parecía un desatino: nunca había podido entender por qué en esa versión Otelo mata a su mujer, ya que, a diferencia del de Shakespeare, las reacciones de este personaje "no están bastante justificadas con las escenas anteriores, en las cuales debía describirse lo que era antes de amar para entender lo que sería después de casado con la que amaba"[17]. Asimismo, y oponiéndose a los clasicistas que rechazaban la presencia del vulgo en las tragedias, Lista explicaba cómo Shakespeare había aplicado a su teatro el coro de la tragedia griega, haciendo que, después de una escena entre los grandes personajes, introdujera otra de "personas bajas, las cuales hablan de la misma materia, pero de diferente modo": como los graciosos de la comedia áurea, que "hablan de los intereses y pasiones de sus amos, y a veces con más razón que sus mismos amos, como que estos están apasionados, y sus criados, no"[18].

En otra de sus lecciones Lista comentó el contraste entre la carrera de Macbeth y la de Lady Macbeth: tras resistirse al crimen, una vez que ha asesinado a su rey por incitación de su mujer, Macbeth "corre sin dificultad y sin remordimiento la carrera de la maldad y la tiranía", y es entonces cuando ella, "la furia que le había arrojado en el abismo, tiembla por cada nueva atrocidad que su esposo

comete”[19]. Este contraste que Lista destacaba entre ambos no sería muy original, pero conviene señalar cómo, conscientemente o no, acertaba al no ver en Macbeth remordimiento alguno por sus crímenes, a diferencia de otros críticos de su época, españoles y extranjeros, que tal vez pensaban más bien en el Macbeth neoclásico de Ducis que en el de Shakespeare: recordemos al respecto que una de sus dos traducciones castellanas se titulaba precisamente Macbé o los remordimientos.

Tres años después Lista publicó algunos trabajos en los que volvía sobre Shakespeare, al que reconocía como un inmenso dramaturgo, “quizá el más profundo que ha existido jamás”, que “no hace más que reproducir en todos sus dramas la lucha entre la virtud y el vicio”[20]. Y en uno de esos ensayos escribía:

Habiéndose propuesto describir al hombre en lucha consigo mismo, con los demás y con la fortuna, y no al hombre del destino o de una pasión como los trágicos griegos, [Shakespeare] se vio obligado a renunciar a las formas estrechas del teatro de Atenas y a adoptar otras más amplias. Su auditorio se las concedió. ¿Por qué? Porque no quería sacrificar un espectáculo que le agradaba a las unidades de convención, cuando Shakespeare no faltaba a la principal, a la sola que exige la naturaleza del drama, que es la unidad de interés[21].

Pese a su entusiasmo por Shakespeare, parece que Lista no se alejó lo bastante de los preceptos clasicistas y sus requisitos morales, ya que lo criticó por haber creado a Yago. Según él, había que evitar “los caracteres bajos”, porque “la vileza, la traición, la perfidia, los sentimientos innobles no son dramáticos”. Por eso se preguntaba: “¿De qué sirve el detestable Yago en el Otelo de Shakespeare? ¿Necesitó de las infernales sugestiones de un malvado de la misma especie el engañado Orosmán para atravesar el seno de su amante?”[22]. Ahora bien, Lista parecía haber olvidado lo que él mismo había escrito poco antes al comparar a Orosmán con Otelo, como acabamos de ver, cuando señalaba la particular motivación del protagonista de Shakespeare y la relativa falta de ella en el de la

tragedia de Voltaire. También olvidaba Lista una anterior observación suya sobre la moralidad en las obras de Shakespeare:

El resultado moral de sus composiciones es siempre bueno: porque siempre resulta amable la virtud y aborrecible el vicio y el delito. No vemos en él calumniados ni envilecidos los reyes, ni los sacerdotes; sino pintados con los negros colores que les corresponden los tiranos y los malvados[23].

Aplicando este mismo razonamiento a Yago, podemos responder que el vicio y el delito sí se hacen en él aborrecibles, por lo que Otelo cumple perfectamente la función moral que Lista subrayaba en Shakespeare. En cuanto a la inutilidad dramática de Yago, habría que decir precisamente lo contrario, ya que sin Yago, sin el tipo de malvado que él encarna, el Otelo shakespeariano no existiría[24].

En 1837 Fernando Corradi (1808-1885) dictó lecciones de literatura en el Ateneo de Madrid en las que juzgó a Shakespeare favorablemente, aceptando como natural su tendencia a mezclar estilos, personajes y situaciones dispares, tan criticada por los clasicistas, así como su talento para la personificación: “Dotado de un ingenio creador, da vida a los objetos más inanimados e incorpóreos: hasta los huesos, las cenizas, la muerte misma, todo se personifica y respira bajo su pluma”[25]. También elogiaba el modo como Shakespeare emplea en sus dramas lo sobrenatural, no menos censurado por los clasicistas:

Algunas veces se vale de fantasmas o de apariciones que producen un efecto maravilloso y, como si tuviera en sus manos conjurar a los espíritus, desciende a la morada de la muerte, arranca de sus huesas a los magnates que ya desaparecieron de la tierra y, dándoles un átomo de vida con el fuego de su imaginación, los presenta con escándalo del mundo a los ojos de las generaciones para ejemplo o escarmiento[26].

En 1838, un artículo de “G. de M.” parecía hacerse eco de las lecciones de Lista en el Ateneo y de las intervenciones de este en sus debates. Su autor explicaba favorablemente la obra de Shakespeare como expresión del ambiente político y religioso de su época:

La ambición desenfrenada, la incertidumbre de un corazón recto, los tormentos de un padre abandonado y el castigo que da la conciencia a la maldad son los asuntos habituales de sus composiciones, porque eran los objetos que más frecuentemente herían la imaginación de los espectadores[27].

Además, la tendencia a exonerar a Shakespeare de las faltas que le atribuían los clasicistas lo vemos igualmente en un artículo anónimo de 1839. En su segunda parte (la primera es una biografía vulgarizada del dramaturgo) el autor, que se declara “humilde admirador” suyo, relativiza la supuesta ausencia de unidad de algunas de sus obras y lo exculpa de la mezcla de lo popular y lo elevado. Tras una serie de generalidades y posibles ecos de los debates y lecciones del Ateneo, y admitiendo que la total armonía entre todas las partes de un drama es “el último esfuerzo del arte”, también observa

que el deslinde, la clasificación y extensión de los géneros es el resultado de verdades de puro convenio; y por último que, en todas las artes de imitación, la mayor de las dificultades consiste en el enlace. Cuando todo pudiera ser en los poemas dramáticos de Shakespeare igualmente sublime y patético, tal vez degeneraría en monótono[28].

El Ateneo de Madrid fue de nuevo el escenario de un trabajo en el que se citaba a Shakespeare como ejemplo del dramaturgo que no

restringe mucho la necesaria unidad de acción en sus obras teatrales. Lo explicaba Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), autor del famoso drama romántico Los amantes de Teruel, en un discurso leído en 1839 en la Sección de Literatura de esa institución, en el que argumentaba que las necesidades de una obra dramática deben prevalecer sobre las unidades:

Una acción no puede medirse por horas como un día; por varas, como el recinto de un gabinete, de una plaza, de un templo; por individuos como un cuerpo de tropa; y a esta feliz circunstancia han debido Lope, Calderón, Shakespeare y Schiller que aun los críticos más intolerantes hayan hallado observada la unidad de acción en casi todas las obras inmortales de estos ingenios esclarecidos, sin cuyo descubrimiento tal vez no hubieran podido en conciencia despacharles con el título de poetas dramáticos, y eso que entre la sencillez de plan de Cinna, Atalía, Mérope y el Misántropo, y la multiplicidad de incidentes de Casa con dos puertas, Hamlet y María Estuarda la distancia que media es enorme[29].

Entre esta sucesión de acordes, el político, erudito y escritor Pedro José Pidal (1799-1865) hizo sonar una nota discordante. Perseguido en la Década Ominosa, Pidal pudo volver a ejercer el periodismo y los cargos estatales tras la muerte de Fernando VII, y participó en el Ateneo de Madrid, del que llegó a ser presidente en 1845. A diferencia de los liberales de formación neoclásica que luego evolucionaron hacia el Romanticismo o lo aceptaron más o menos eclécticamente, Pidal no abjuró ni se distanció del Clasicismo. Reconoció el mérito de Shakespeare y dijo entender que el drama romántico pudiera funcionar sin atenerse a las unidades, pero también que esta carencia era un vicio imperdonable que invalidaba sus virtudes:

Efectivamente, por grande que sea el mérito de Shakespeare, de Lope, de Calderón y de los modernos alemanes y franceses, ¿quién no reconocerá que sus obras más sublimes están con frecuencia

afeadas con irregularidades e inconsecuencias repugnantes que destruyen o menguan la impresión que producen sus más perfectos y sublimes trozos? ¿Quién negará que, si su gran genio y sus magníficos y sorprendentes concepciones los han elevado a una gran altura, sería esta aún mucho mayor si no hubieran frecuentemente pecado contra la regularidad y buena disposición de la forma artística y contra las exigencias de la verosimilitud y del buen gusto?[30].

Como hemos ido viendo, sí hubo quien negó o al menos dudó que genio y reglas pudieran ser fácilmente compatibles, y ello desde el siglo XVIII, con el corolario de que el genio acabaría creando sus propias reglas[31]. Y, a propósito de las teorías sobre los protagonistas trágicos, Pidal escribiría más adelante:

Hamlet es un hijo que desea con ardor vengar la muerte de su padre, pero que en nada se parece, sin embargo, al hijo de Agamenón [Orestes], agitado hasta el frenesí por el mismo deseo. Shakespeare se propuso por tipo de su protagonista al Hamlet que solo existía en su cabeza, y Alfieri, por el contrario, al Orestes histórico y viviente, al tipo natural de cualquier hijo dominado por la pasión de la venganza y colocado en la misma situación de Orestes[32].

Pidal explicaba así la diferencia entre los héroes clásicos y románticos. El dramaturgo clásico concebía a sus protagonistas como imitaciones del hombre exterior, mientras que el autor romántico aspiraba a crear personajes nuevos y originales, y por eso las reglas le suponían un obstáculo. La comparación entre el Orestes clasicista de Vittorio Alfieri, de 1783, y el Hamlet de Shakespeare ilustrarían la diferencia. Ahora bien, y como se ha observado, mal podría ajustarse a las reglas la multitud “de escenas y episodios, situaciones y lances, que precisa el héroe shakesperiano para descoger en el palco escénico toda su poderosa, complicada psicología”[33].

Mucho más acorde con el eclecticismo de la época y veinte años después de su primer comentario sobre Shakespeare, Luis de Mata y Araujo comparaba en 1839 a Shakespeare con Lope de Vega y, haciéndose eco de las teorías románticas que distinguen el drama clásico del romántico, daba por buenos los teatros de ambos ingenios y se oponía a que pudieran desaprobarse por no observar las unidades:

Hemos dicho, tratando de las unidades, que las de lugar y tiempo no podían observarse estrictamente y que las exigencias y luces de la sociedad las habían ya relajado: Lope, Shakespeare y Calderón fueron, pues, los primeros románticos, si por romanticismo hemos de entender un drama que, apartándose de las leyes estrictas del clásico griego y romano, es más libre en sus formas, más incierto en su marcha y más abundante de adornos adventicios. No puede, pues, condenarse el romántico en este sentido: cada nación tiene sus gustos y costumbres, y el poeta dramático, si ha de obtener aplauso, necesita satisfacer las necesidades morales e intelectuales de ella[34].

Como vemos, aunque la actitud ante Shakespeare y los románticos fuera cada vez más favorable, solía expresarse en el marco del debate entre lo clásico y lo romántico y sin detenerse demasiado en la obra del dramaturgo inglés. La excepción sería el artículo titulado "Shakspeare", publicado como anónimo en El Museo de Familias y atribuido por Alfonso Par al helenista catalán Antonio Bergnes de las Casas (1801-1879)[35]. Par sabía que Bergnes era el editor y director de la revista en que apareció este trabajo y entendía que la mayor parte de tales artículos eran obra de los propios editores, que solían publicarlos sin firma. Sin embargo, "Shakspeare" no era un artículo original de Bergnes, sino una traducción casi literal del ensayo sobre Shakespeare del escritor, profesor y político Abel-François Villemain –el mismo ensayo que, como vimos, fue copiado extensamente por José Joaquín de Mora en 1827 sin reconocer su autoría[36].

Bergnes hizo algunos cambios y ajustes en el texto de su traducción; en particular, eliminó o sustituyó casi todas las referencias

francesas. Así, cuando Villemain observa que los franceses no tuvieron un Shakespeare capaz de plasmar en dramas históricos hechos como “les vengeances de Louis XI” o “les crimes du palais de Charles IX”, Bergnes reemplazó estas referencias por dos de la historia de España: “las venganzas de Pedro Cruel, las guerras de los Moros”. Por lo demás, y al igual que la traducción de Blair o las de Espíritu de los mejores diarios, la publicación en España de este artículo también fue una estimable aportación a la primera recepción española de Shakespeare.

En efecto, en el estudio de Villemain todavía resonaba la presencia de Voltaire en el debate sobre Shakespeare, pero el autor la evitó en buena medida al juzgar su obra históricamente: en ella podía haber “defectos”, pero estos se explicaban por la cultura teatral de su época y no debían juzgarse por sistemas de siglos posteriores. En cambio, sus bellezas eran fruto de un genio singular e inimitable, el “genio de la expresión”, muy valorado en los países de habla inglesa, pero menos fuera de ellos, y hasta entonces, menos aún en España: Shakespeare “creó la elocuencia y reinó por ella”[37]. Pero Villemain no elogiaba solamente el estilo elevado de su verso, sino también su uso del lenguaje sencillo y coloquial, incluyendo la prosa según lo exigiera la situación dramática, y por eso destacaba los contrastes de las primeras escenas de Hamlet, especialmente la lengua de los centinelas con el diálogo entre el príncipe y el espectro de su padre. Dentro de esa variedad de estilos, Villemain subrayaba asimismo la expresión de los caracteres femeninos. Como vimos, Stendhal, admirador de Shakespeare, calificaría de excelente el ensayo de Villemain y, aunque opinase que este aún no percibía los méritos principales del dramaturgo, al menos reconocía que hablaba de ellos “de manera decorosa”[38]. Ahora bien, Villemain no solo hizo eso: en el drame tragique de Shakespeare reconoció una especie de arte propio que se distingue de la tragedia –la clásica y la clasicista– y que debe juzgarse con otros criterios[39]. En el marco de la crítica francesa de Shakespeare, su artículo supuso un avance significativo, y al resistirse a valorarlo en el debate sobre lo romántico y lo clásico, su publicación española, aun siendo anónima, contribuyó a una mejor apreciación del dramaturgo en la España de la época.

Que tal debate aún no se había extinguido lo demuestra, entre otras

cosas, el artículo “Los bandos literarios” (1840), de José María Quadrado (1819-1896), que podría compararse con el prólogo de José Joaquín de Mora del mismo año, en el que, como vimos, este intentaba quedar bien con ambas partes[40]. Quadrado, adaptador de tres obras de Shakespeare, que abogaba por la compatibilidad de los bandos clasicista y romántico, adoptaba la actitud ecléctica y contemporizadora de aquellos años. Recordando especialmente los inicios del Romanticismo en España, escribía:

Habían llamado loco a Shakespeare y debían aguardar ver tratado a Racine de pobre copista… [y haber verificado] si Shakespeare fue grande tan solo por haber sacudido los preceptos o si lo fue Racine solo por haberlos seguido. […] En ninguna parte mejor que en España se observa esta reacción de abusos y esta sucesión providencial.

Y justificaba su actitud más adelante al preguntarse: “Porque lloramos con el rey Lear y nos estremecemos con Otelo, ¿no nos agitarán ya las lágrimas de Andrómaca y las iras de Roxana [heroínas de dos dramas de Racine]?”[41].

Cuatro años después de este artículo apareció en la prensa una “Biografía” de Shakespeare que, si bien empezaba como tal, pronto se convertía en una exposición divulgativa de su obra. El autor era Evaristo San Miguel (1785-1862), célebre militar y político liberal que vivió exiliado en Inglaterra durante la Década Ominosa. Vuelto a España tras la muerte de Fernando VII, se reintegró en el ejército y desempeñó cargos públicos. Escribió numerosos trabajos biográficos e históricos y en 1852 ingresó en la Real Academia de la Historia. A diferencia de emigrados como Blanco White, Mora y Alcalá Galiano, su interés por Shakespeare parece haber sido tardío, y fue uno de los pocos españoles de la época que se ocuparon de sus dramas históricos.

Tras exponer los datos biográficos de Shakespeare, Evaristo San Miguel explica extensamente los aspectos generales de su obra que ya eran bastante conocidos: la variedad de géneros, personajes y

estilos. Quizá lo más interesante de su artículo sea su testimonio del cambio de gustos literarios en esos años, tanto en general como en lo que concernía a Shakespeare. Dice que sesenta años antes habría sido impensable ofrecer, como él hacía, "una idea clara de las obras de Shakespeare ante un público acostumbrado al orden, a la regularidad de lo que se llama clasicismo", y que hacerlo en 1844 ya no era una empresa tan ardua, aunque admitía que puede ser difícil por la gran complicación de géneros que están mezclados en sus producciones. Como otros de su edad, no había olvidado su educación clasicista, pero se mostraba claramente partidario de Shakespeare y de lo que su obra representaba. Al igual que Villemain y otros, explicaba el genio de Shakespeare como factor decisivo en la creación de sus obras, alejadas de reglas y sistemas y orientadas "a interesar"[42].

Dos semanas después, Evaristo San Miguel publicó un segundo artículo sobre Shakespeare, en el que se centraba en Julio César. En él hacía un extenso y detallado relato del argumento, intercalando traducciones del diálogo y algunos comentarios, todo ello orientado a un lector que, se supone, no conocía la obra. Destacan las observaciones relativas a aspectos históricos del drama y, muy especialmente, a su estilo o estilos –como ha quedado apuntado, un aspecto poco observado hasta entonces en la crítica española sobre Shakespeare–. Ya desde el principio, el autor subraya la sencillez de los diálogos, "sin artificio, sin ornato, tal cual la usaría un hombre en aquellas circunstancias", tan distintos de los del teatro clasicista de un Voltaire, que siempre haría hablar a los grandes personajes "con dignidad, con majestad, con aparato"[43]. Quizá sea este interés en distinguir la lengua de Shakespeare en esta obra de la de un drama clasicista lo que le induce a error al comentar los estilos de Marco Bruto y Marco Antonio en sus respectivos discursos ante el pueblo de Roma, creyendo que el primero es sencillo y "sin ninguna clase de artificios" y que el del segundo es "un discurso lleno de artificio"[44].

También fue en 1844 cuando Manuel Milá y Fontanals (1818-1884), profesor de Estética y de Literatura de la Universidad de Barcelona, emitió sus primeros juicios sobre Shakespeare. Lo hizo en su Compendio del arte poética, en el que confirmaba su entusiasmo por el Romanticismo y, aunque con generalidades poco

originales, revelaba abiertamente su fervor por el dramaturgo:

Este genio vasto y colosal… nació dotado de una facultad concedida a pocos y a nadie tal vez en tanto grado, la de crear caracteres imaginarios que en cuanto se presentan a nuestra mente, adquieren para ella una existencia tan real como los de los que vivieron en épocas pasadas y que conocemos por la historia. A esto añádese una gracia imitable en la locución, una abundantísima expresión y un calor vital en todos los afectos y pasiones, al mismo tiempo que una inteligencia superior, un juicio imparcial de las obras humanas y de los sucesos[45].

Milá, que conocía bien la literatura de la Antigüedad clásica, acusó la influencia del romanticismo alemán, especialmente de las ideas de los hermanos Schlegel, a través de los cuales tal vez descubriera la obra de Shakespeare y se apasionara con ella. Cuando solo seis años antes se había calificado de "monstruo" al Macbeth shakespeariano en una reseña teatral, Milá no dudó en celebrarlo como obra maestra: en unas doce líneas resumía el argumento para demostrar cómo en él Shakespeare da a conocer "los orígenes de la ambición en el débil corazón de Macbeth"[46]. En 1858 escribía que la singularidad de esta tragedia tan profunda se explicaba especialmente por "la holgura del sistema que seguía", que le permitió desarrollar un sencillo relato escocés "sin tener que sujetarlo a una forma dramática fijada de antemano", es decir, a la forma del drama clasicista. A este respecto, si los principios neoclásicos habían proscrito la presencia de lo maravilloso en el teatro, en 1873 Milá la defendía en Macbeth, "donde figura, no para contrariar los resultados de la voluntad del hombre, sino para predecirlos y auxiliarlos"[47]. Y, volviendo a la idea inicial expuesta años atrás en su Compendio, mostraba la reducción a la que había sido sometido el Macbeth de Shakespeare en manos del neoclásico Ducis, pues este "tuvo que atenerse únicamente al último momento de la acción, dejando de representar cómo había nacido y crecido la ambición en el ánimo de aquel personaje y cómo la misma había originado nuevos crímenes"[48].

En un drama tan rico y complejo como Macbeth también podrían encontrarse otros aspectos o complementarse los explicados por Milá, pero los que trató fueron suficientes para servir de contrapeso a las críticas lanzadas por los clasicistas contra Shakespeare y su tragedia. Al menos para Milá no había duda de que, como dejó escrito en su Compendio, Shakespeare era a la vez "el Homero y Esquilo de la Europa moderna". Como vimos, en 1939 Alberto Lista lo reconoció como "quizá el más profundo que ha existido jamás". Y en 1845, Antonio Alcalá Galiano, otro descubridor de la literatura inglesa, proponía a Shakespeare como "quizá el primer dramático del mundo". Después no faltarían opiniones adversas, como la de Muntadas que vimos al comienzo de este capítulo, o más eclécticas y comprensivas con el Clasicismo, pero, por más que tratemos de evitar la frase hecha, Shakespeare había llegado a España para quedarse, y se quedó por derecho propio para ser cada vez más entendido y valorado.

Notas al pie

[1] Discurso sobre Shakspeare y Calderón pronunciado en la Universidad de Madrid por el licenciado D. Juan Federico Muntadas (Madrid: Imp. de la Publicidad, 1849), 31 págs. En las facultades de Filosofía, las tesis doctorales como hoy las entendemos no se escribieron en España hasta la segunda mitad del XIX.

[2] "Posdata del traductor de esta escena", en José Somoza, Carta contra el abuso de la imprenta en España y ensayos rítmicos del autor (Sevilla: D. M. Calero, 1832), p. 118 [117-118].

[3] "Una conversación del otro mundo entre el español Cervantes y el inglés Shakespeare", Semanario pintoresco (2 septiembre 1838), p. 691-692. Conforme avanzamos en la lectura se nos revela el verdadero propósito del artículo: hacer ver que es Ramón de la Cruz el que, a diferencia de Shakespeare y Cervantes, tiene motivos para quejarse de lo mal que se le ha tratado después de su muerte. La conversación de Shakespeare y Cervantes es, por tanto, el pretexto para vindicar la memoria de don Ramón.

[4] El Vapor (27 abril 1833), p. 3.

[5] El Vapor (14 agosto 1834), p. 3. El articulista acierta en la edad de Shakespeare cuando escribió El rey Lear (1605), pues este tenía entonces cuarenta y un años, pero yerra al hacer de su juvenil Ricardo III (1592-1593) una obra de su periodo tardío. En cuanto a Hamlet (1600-1601), es creación de su etapa media y Shakespeare tenía entonces treinta y seis años.

[6] El Vapor (27 mayo 1835), p. 2. Incluido en Shakespeare en España. Textos 1764-1916, p. 97.

[7] Pablo Alonso de la Avecilla, Poética trágica (Madrid: Bueno,1834), p. 69.

[8] Avecilla, Poética trágica, p. 75.

[9] Francisco Martínez de la Rosa, Poética española (Paris: Julio Didot, 1834), pp. 391-392. Como he apuntado en el capítulo anterior (p. 242), es posible que estas consideraciones y la propia noción de "ensangrentar la escena" influyera en el crítico de El Alba y su reseña teatral del Macbeth de 1838.

[10] Texto original: "He has, indeed, too much taste not to grant a high degree of merit to Shakespeare; but whatever offends him in his plays is attributed to the great poet's ignorance or contempt of Aristotle." J.M. Blanco-White, "Art. IV. Recent Spanish Literature", The London Review, I (April-July 1835), p. 81 [76-93].

[11] Covert-Spring fue autor y traductor de seis de los veintidós dramas que se estrenaron o editaron en 1935, año decisivo en el aumento de dramas románticos en España. Véase Piero Menarini, "El teatro como espacio para el debate: El caso de J.A. de Covert-Spring", Romanticismo 8. Los románticos teorizan sobre sí mismos (Bologna: Il Capitello del Sole, 2002), pp. 163-177.

[12] "Shakespeare y la nueva escuela", El Catalán (25 septiembre 1835), p. 1. Repr. en El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoría i critica dramàtiques: segle XIX, eds. Ramon Bacardit & Miquel M. Gilbert (Barcelona: Institut del Teatre, 2003), pp. 318-319.

[13] El Artista, V (1835), p. 50.

[14] El Artista, VIII (1835), p. 88.

[15] Según Juretschke, Lista tenía "fuertes vínculos en los principios del despotismo ilustrado, de la alianza de trono y altar, y de la rígida aplicación de la ley" […] "No aceptó la idea organicista de la forma, como tampoco admitió que el proceso artístico fuese un acto creador comparable a los de la naturaleza, porque prefería el concepto del arte como imitación de la naturaleza". Hans Juretschke, Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista, pp. 71 y 326-327.

En cuanto al posterior distanciamiento de Alberto Lista de los juicios clasicistas sobre Shakespeare, se ha escrito: "… aquí la visión panorámica del teatro inglés se cifra en una sintética visión

apasionada del teatro shakespeariano, del que Lista hace una interpretación muy positiva, tanto por su capacidad para representar las pasiones humanas como los aciertos de construcción escénica y de expresión verbal. Lista queda muy lejos de la lectura que los neoclásicos habían hecho del dramaturgo inglés." Véase Alberto Lista, Ensayos, ed. Leonardo Romero Tobar (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007), p. 428n. En cuanto a sus conocimientos del inglés, Lista lo había estudiado y había traducido la Dunciad de Alexander Pope, aunque, como cuenta Eduardo Benot, "tuvo el raro capricho de estudiar las lenguas vivas como si fueran muertas, descuidando indebidamente la pronunciación", como lo hacía al recitar el monólogo "To be or not to be". Cit. en Sofía Martín-Gamero, pp. 203-204, nota 11.

[16] Alberto Lista, Lecciones de Literatura Española explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico, p. 142.

[17] Lista, Lecciones, pp. 142-143.

[18] Lista, Lecciones, p. 146.

[19] Lista, Lecciones, p. 179.

[20] Alberto Lista, "De lo que hoy se llama Romanticismo", Semanario Pintoresco Español (31 marzo 1839), p. 104; Ensayos Literarios y Críticos, II (Sevilla: Calvo-Rubio, 1844), p. 40.

[21] "De las formas del teatro inglés y del español", El Correo Nacional (1 abril 1839), p. 1; en Ensayos Literarios, II, p. 63.

[22] "De la moral dramática", art. III, Ensayos literarios, II, p. 61.

[23] "De las formas del teatro", El Correo Nacional, p. 1; Ensayos literarios, II, p. 63.

[24] Véase Alfonso Par, Shakespeare en la literatura española, I, pp. 276-277.

[25] Fernando Corradi, Curso de literatura extranjera (Madrid: Lucas Polo, 1837), p. 30. No obstante y como vimos (p. 231), dos años después Corradi sostendría con Antonio Alcalá Galiano un debate sobre Shakespeare, en cuya obra observaba que muchas veces

desaparece el interés por faltar la unidad de acción.

[26] Corradi, p. 31.

[27] G. de M., “Shakespeare, Calderón y Dumas”, El Guardia Nacional (20 abril 1838), p. 1.

[28] “Shakespeare (parte segunda)”, El Panorama (10 enero 1839), p. 21.

[29] Juan Eugenio Hartzenbusch, “Discurso sobre las unidades dramáticas”,1ª parte, El Panorama (21 marzo 1839), pp. 181-182 [179-182].

[30] Pedro José Pidal, “Observaciones sobre la poesía dramática”, Revista de Madrid, I (1839), pp. 30-31; Estudios literarios, II (Madrid: M. Tello, 1890), pp. 241-242.

[31] Véanse pp. 39-40 y 123-124 (Journal Encyclopédique) y pp. 75-76 (Antonio eximeno).

[32] Pidal, Revista de Madrid, III (1839), pp. 347-349; Estudios literarios, II, pp. 209-210.

[33] Véase Pedro Romero Mendoza, Siete ensayos sobre el Romanticismo español, II (Cáceres: Diputación Provincial, 1960). Edic. digital Biblioteca Digital Cervantes: http:// www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/ bmc708c6.

[34] Luis de Mata y Araujo, Lecciones elementales de literatura aplicadas especialmente a la castellana (Madrid: Norberto Llorenci, 1839), pp. 323-324.

[35] Véanse El Museo de Familias, II (1839), pp. 381-389, y Alfonso Par, Shakespeare en la literatura española, I, pp. 331-332.

[36] Abel-François Villemain, “Shakspeare” (1825), en Biographie universelle ancienne et moderne, xLII, pp. 229-242. Véanse al respecto pp. 196-197. Sobre el uso que hizo Bergnes del ensayo original, véase mi “The French Influence on Early Shakespeare Reception in Spain”, pp. 108-111.

[37] El Museo de Familias, II, p. 382.

[38] Véanse al respecto pp. 197-198.

[39] Véase al respecto Helen Phelps Bailey, Hamlet in France from Voltaire to Laforgue (Genève: Droz, 1964), p. 35.

[40] José Joaquín de Mora, Leyendas españolas, p. XIV. (Capítulo: "Expatriados I").

[41] José María Quadrado, "Los bandos literarios", La Palma (11 octubre 1840), pp. 16-17 [16-18].

[42] Evaristo San Miguel, "Biografía. Shakespeare", El Laberinto, 1, 15 (1 junio 1844), p. 198 [197-199].

[43] Evaristo San Miguel, El Laberinto 1, 16 (15 junio 1844), p. 213 [213-216].

[44] Aunque esté en prosa, el discurso de Bruto es bastante complejo y revela una mente racional que sabe construir geométricamente un argumento conforme a las reglas de la retórica: Veáse J. Fuzier, "Rhetoric versus Rhetoric: A Study of Shakespeare's Julius Caesar, Act III, Scene 2", Cahiers Elizabéthains (Avril 1974), pp. 26-65. El de Antonio también se ajusta a las reglas de la retórica, pero expresa una emotividad de la que carece el de Bruto: lo mueve una apasionada sinceridad por la muerte de César, pero demuestra estar calculado para convertir el discurso fúnebre en una acusación contra Bruto.

[45] Manuel Milá y Fontanals, Compendio del arte poética (Barcelona: Grau, 1844), pp. 126-127.

[46] Milá, Compendio del arte poética, p. 135.

[47] Manuel Milá y Fontanals, Principios de literatura general y española (Barcelona: Imp. Diario de Barcelona, 1873), p. 227, n. 1.

[48] Milá, Principios de literatura general, 1873, p. 238, n. 2.